Romanistik.

Der Stil Marcel Prousts

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Käthe Zaeske
aus Bielefeld.

86 03

Verlags-Anstalt Heinr. & J. Lechte / Emsdetten (Westf.)

1937

Romanistik.

Der Stil Marcel Prousts

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Käthe Zaeske
aus Bielefeld.

86 03

Verlags-Anstalt Heinr. & J. Lechte / Emsdetten (Westf.)

1937

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Dezember 1936.

Dekan: Herr Prof. Dr. Trier

Referent: Herr Prof. Dr. Heinermann.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit!

„Le style, c'est l'homme même".

Buffon.

Inhaltsverzeichnis.

Seite:

A. Einleitung. 1

Betrachtung der Persönlichkeit Prousts als Ausgangspunkt zur Erforschung seines Stils. . . . . .

B. Der Stil Marcel Prousts. 3

I. „Réalité" im Ausdruck. 3

a) Komposition. 3

1. Der Mangel an Handlung. 3
2. Das Fehlen eines „Helden". 4
3. Äußere Einheit. 4
4. Innere Einheit. 5

b) Satzrhythmus. 8

1. Spannungerregende Momente. 11
2. Variabilität der Sicht. 12
3. Parenthesen. 13
4. Aufteilung des Satzes. 15
5. Die Triade. 15

c) Wortstellung. 17

1. Die Inversion. 17
2. Vermeidung der Inversion. 19
3. Hervorhebung einzelner Satzglieder. . . . 19
4. Trennung zusammengehöriger Satzteile. . . 22
5. Chiasmus. 23
6. Archaistische Wortstellung. 24

d) Bindemittel. 25

1. Tandis que. 25
2. Das Demonstrativpronomen. 26
3. Vorausnahme der grammatischen Übereinstimmung. 27
4. Wortwiederholung. 27
5. Das Relativpronomen. 29
6. Partizipialkonstruktionen. 30

e) Präzision. 31

1. Kommentare und Korrekturen. 31
2. Die Anapher. 32
3. Die Distinktion. 33
4. Nuancen. 34
5. Das Abstraktum. 36
6. Das Substantiv als Adjektiv. 38
7. „Mot propre". 39

Seite

f) Der ästhetische Ausdruck 41
1. Die Metapher 42
2. Der Vergleich 46
3. Die Personifikation 51
4. Kontrast und Antithese 52
5. „Couleur temporelle" 55

II. „Réalité" in der Darstellung der Personen . . . 57

a) Einführung der Personen 59
1. Rein impressionistisches Verfahren 60
2. Intellektualistisch-impressionistisches Verfahren . 61

b) Darstellung der Charaktere 63
1. Die Rolle der Zeit und des Atavismus . . . 64
2. Analogien 67

c) Darstellung der Reden und Gedanken 69
1. Analogien 69
2. Individualsprachen 70
3. Subjektive indirekte Rede und subjektive indirekte Gedankenäußerung (S.I.R. u. S.I.G.) . . . 73
4. Impressionistische Anwendung der direkten Rede. 75

d) Darstellung der Gefühle 76
1. Relativität der Gefühle 76
2. Generalisierung der Gefühle 78

C. Schluß 80
Impressionistischer Klassizismus des Stils als Ausdruck der Weltanschauung Marcel Prousts 80

A. Einleitung:

Betrachtung der Persönlichkeit Marcel Prousts als Ausgangspunkt zur Erforschung seines Stils.

„On écrit avec son caractère autant qu'avec son esprit", sagt Fernand Gregh in bezug auf Marcel Proust[1] und modifiziert damit unbewußt das Leibnizwort: „Wer mich nur aus meinen Werken kennt, kennt mich nicht". Damit gibt er die Richtung, in der man vorzugehen hat, um dem Werk Prousts, das nach so mancherlei literarischen Traditionen ein völliges Novum darstellt, auch nach seiner stilistischen Seite hin gerecht zu werden. Wenn wir in dieser Untersuchung die künstlerische Persönlichkeit im Stil zu erkennen suchen, so mag das mit dem Wort Prousts gerechtfertigt sein: „. . . le style pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre est une question non de technique mais de vision". (VII b, 48). Deshalb wäre es unzureichend, wollte man sich nur mit seinem Werk beschäftigen und sein Leben und seinen Charakter außer acht lassen. Erst in der zweiten Hälfte seines Lebens hat er angefangen, sein Werk niederzuschreiben. Die erste Hälfte war ganz der Konzeption gewidmet. Es ist also die Arbeit eines ganzen Lebens, die in seinem autobiographischen Roman Ausdruck gefunden hat. Man hat ihm vorgeworfen, sein Leben sei doch wohl nicht interessant genug, um Gegenstand eines so umfangreichen Werkes zu sein. Tatsächlich ist es arm an äußeren Ereignissen. Aber es war das Leben eines Künstlers, dem auch das geringste Erleben einer eingehenden ästhetischen, wissenschaftlichen oder philosophischen Untersuchung würdig schien. Für ihn war nach dem Ausspruch Stephen Hudsons das Leben „one long exciting adventure . . . wherein nothing was trivial or negligible"[2]. Da Marcel Proust von Kindheit an von zarter Körperkonstitution war, hat er auf viele Vergnügen, auch wenn sie nur den geringsten Kraftaufwand erforderten, verzichten müssen. Deshalb wandte sich sein überaus regsamer Geist mehr und mehr von der Außenwelt ab, um sich nun leidenschaftlich in die Tiefen alles unsichtbaren Lebens zu versenken, das er in Natur, Kunst und Menschenseele mit der intuitiven Sicherheit des wahren Künstlers aufspürte. Mit Sorgfalt und großem Ernst studierte er alles, was sein Interesse erregte, bis in alle Einzelheiten. Einer seiner Freunde, Reynaldo Hahn, der ihn einst in einem Garten unendlich lange Zeit eine Rose betrachten sah,

[1] NRF. 1923, S. 42.
[2] An English Tribute, S. 6.

bewundert die Intensität, die er auf die Erforschung aller Dinge wendet: „Que de fois j'ai observé Marcel en ces moments mystérieux où il communiait totalement avec la nature, avec l'art, avec la vie, en ces 'minutes profondes' où son être entier, concentré dans un travail transcendant de pénétration et d'aspirations alternées entrait, pour ainsi dire, en état de transe où son intelligence et sa sensibilité surhumaines . . . parvenaient jusqu'à la racine des choses . . ."[3]. Mit diesem „parvenir à la racine des choses" dürfte das künstlerische Ziel Marcel Prousts zutiefst erfaßt worden sein. Um dieses Ziel zu erreichen, war er unermüdlich in der Beobachtung von Natur und Mensch, sowie im Anstellen von Betrachtungen über eine Frage, von der er „voyait les vingt côtés . . . et en ajoutait un vingt-et-unième qui était un prodige d'invention et d'ingéniosité"[4], war er unermüdlich im Durchforschen aller Literatur, deren er habhaft werden konnte — seine Krankheit gewährte ihm Mußestunden genug —, und da sein ausgezeichnetes Gedächtnis alle Einzeleindrücke seiner Studien bewahrte, erwuchs aus diesen Studien ein Gedankenreichtum, den wir immer aufs neue in seinem Werk bewundern. Niemals hat er aufgehört, auch das unbedeutendste Detail im äußeren wie inneren Leben zu erforschen. Als seine Krankheit ihn schließlich verhinderte, die Gesellschaft aufzusuchen, die er so sehr liebte, mußten Briefe und Unterhaltungen mit Freunden in seinem berühmten „chambre de liège" sein Eigenstudium in der Gesellschaft ersetzen. Er befragte seine Freunde über die verschiedensten Dinge, und die Ergebnisse dieser Erforschung vereinigten sich augenblicklich mit dem reichen Kommentar, das sein großer Geist mühelos zur Verfügung stellte. So gewann sein künftiges Werk in seinem Geist Gestalt. Dieses Werk, das die Summe alles dessen, was sein Schöpfer je gedacht und gefühlt, ja alles dessen, was für ihn „Leben" bedeutete, darstellt, dieses Werk war in seinem Geist bereits vorgeschaffen, es war reif, bevor es daraus hervorging. Daher erklärt sich die Einheitlichkeit dieser Romanfolge, der er den gemeinsamen Namen „A la Recherche du Temps Perdu" gab. Durch die Einheitlichkeit ist die Komposition des Gesamtwerkes ein Wunderwerk für sich geworden, und damit bildet sie einen der wichtigsten Faktoren zur Vervollkommnung des Proustschen Stils.

[3] NRF. 1923, S. 40.
[4] Fernand Gregh in NRF. 1923, S. 43.

B. Der Stil Marcel Prousts.

I. „Réalité" im Ausdruck.

a) Komposition.

1. Der Mangel an Handlung.

Das, was dem Leser beim Betrachten der Komposition des Proustschen Werkes am meisten auffällt, ist das fast vollständige Fehlen jeder Handlung. Deshalb scheint die Lektüre zunächst so außerordentlich schwierig, daß viele Leser nach einem kurzen Blick in das Buch es sofort mit dem Ausdruck heftiger Enttäuschung beiseite legten, da es den Anforderungen, die man an einen Roman zu stellen gewohnt ist, durchaus nicht zu entsprechen schien; denn weder verschlungene Handlung, noch dramatische Verwicklungen, noch ein Held sind darin zu finden[5]. Alle konkreten Ereignisse verschwinden fast in den langen, tiefsinnigen Erörterungen, die sie ausgelöst haben. So erhebt sich das Werk aus der Sphäre des Konkreten immer mehr heraus und erweckt auf diese Weise eher den Eindruck einer Art Philosophie als den eines Romans. Proust verkennt durchaus nicht, daß das zunächst langweilig erscheinen muß, hauptsächlich deswegen, weil diese Art neu und ungewohnt ist. „. . . toute nouveauté", sagt er mit Bezug auf die Bücher Bergottes, einer Figur seines Romans, „ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même . . . paraîtra toujours alambiquée et fatigante"[6]. Diese „nouveauté" besteht für Proust in der Einbeziehung eines wichtigen Faktors in seine Darstellung: der Zeit. In Wirklichkeit bemerken wir von der Flucht der Zeit ebenso wenig wie von der Umdrehung der Erde, wie Proust einmal äußert. Es würde ihm also als ein Mangel an Realität erscheinen, wenn er in seinem Werk diese Zeitflucht erkennbar machen würde. „Les romanciers", sagt er, „sont obligés en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans en deux minutes. Au haut d'une page on a quitté un amant plein d'espoir, au bas de la suivante on le retrouve octogénaire"[7]. Und das gerade will Proust vermeiden; da die Realität seines Werkes ihm vor allem andern am Herzen liegt, stellt er

---

[5] Auch die Technik des Druckes der Proustschen Romane (ganze Seiten ohne Absatz!) wirkt sich als erschwerend für die Lektüre aus.

[6] II a, S. 172/73.

[7] II a, S. 77.

das Leben „mit der Zeitlupe" dar, wie er oft gesagt hat. Darum geschieht in seinem Werk an einem Tage auch nicht mehr als in der Wirklichkeit in der entsprechenden Zeit zu geschehen pflegt. Das Leben als eine gedrängte Folge sich überstürzender Ereignisse zu schildern, wie es sonst in Romanen üblich ist, das würde ihm eine Versündigung gegen die Realität des Dargestellten bedeuten. So erklärt sich der Mangel an Handlung, der in seinem Werk jedoch nur so lange befremdet, bis der Geist Marcel Prousts den Leser erfaßt hat.

2. Das Fehlen eines Helden.

Der Absicht des Künstlers gemäß, seine Erinnerungen neu zu erschaffen, in denen naturgemäß viele Persönlichkeiten entscheidende Rollen innehaben, läßt er sie wie im wirklichen Leben nacheinander in seinen Roman eintreten, ohne daß jedoch ein Held im eigentlichen Sinn das ganze Werk beherrscht. Swann allerdings nimmt einen breiten Raum darin ein, doch tritt er bereits im zweiten Teil von „A l'ombre des jeunes filles en fleurs" stark in den Hintergrund des Berichtes zurück. Auch der Erzähler „celui qui dit 'Je'" kann nicht eigentlich als Held angesprochen werden. In „Un Amour de Swann" spielt er z. B. nicht die geringste Rolle. Zum „Helden" fehlt diesen beiden Gestalten vor allem das Handeln. „. . . leur passiveté élimine tout drame. Il n'arrive rien, il n'y a point de . . . procès . . ."[8]. „Ich" assistiert nur beobachtend bei allem, was sich an Handlung abspielt, selbst bei solchen Handlungen, in die er selbst verflochten ist. Wir sehen ihn niemals sich erregen, er wertet nicht, er stellt nur fest. Das Fehlen eines Helden macht sich in der Komposition insofern entscheidend bemerkbar, als der Darstellung das Zentrum fehlt, um das sie sich ranken könnte. So ist es eine Reihe von Erinnerungen ohne Anfang und Ende, die ins Unendliche fortgeführt werden könnten wie ein Fresko oder ein musikalisches Thema mit Variationen. Auch darin zeigt sich die Realität der Darstellung: im menschlichen Leben gibt es nur sehr wenige Themen, die sich nicht wiederholen, doch zeigen sie unendlich viele Variationen, den verschiedenen Charakteren der Menschen entsprechend, in deren Leben diese Themen auftreten.

3. Die äußere Einheit.

Trotz des Mangels an Handlung und Helden ist diese Romanfolge einer vollkommenen Einheit unterworfen, was sich schon äußerlich durch die Zusammenfassung aller Bände unter einen gemeinsamen Titel dokumentiert. Das bedeutet, daß sie alle dem einen gemeinsamen Ziel dienen, der „recherche du temps perdu". Der Autor scheut nicht einmal davor zurück, mitten im Bericht

[8] José Ortega y Gasset in NRF. 1923, S. 275 u. 277.

Anspielungen auf Ereignisse zu machen, die erst in einem der folgenden Bände zur Darstellung gelangen werden. So verhindert er das Auseinanderfallen der einzelnen Teile, und die äußere Einheitlichkeit ist gewährleistet. „. . . il fit plus tard (comme on le verra dans la deuxième partie de cet ouvrage), des sacrifices . . ." (I b 141).

„. . . un appartement . . . comme . . . celui de Mme Swann (l'année d'après celle où se termine la première partie de ce récit) . . ." (I b 299). „. . . des instants pareils à ceux où (comme on le verra plus tard) je n'avais su découvrir les plaisirs que je désirais . . ." (I b 299). (Er hat von zwei Arten von Kummer gesprochen): „En réservant de décrire à l'occasion d'un amour ultérieur les formes diverses du chagrin, disons que de ces deux-là la première est . . . moins cruelle que la seconde . . ." (II b 40). „. . . la mort de celle qu'il aimait (la mort qui, comme le montrera plus loin dans ce livre, une cruelle contre-épreuve ne diminue en rien les souffrances de la jalousie") . . . (II a 135). Weitere Beispiele finden sich: II a 71, II a 188, II c 127/28, III a 59, III b 29, III b 34, III b 68, IV a 194. Diese Zwischenbemerkungen, die stark an die „romantische Ironie" erinnern, durch die man aus eben erzeugter Illusion nun plötzlich die Realität hervorleuchten zu lassen bestrebt war, bilden für Proust ein wichtiges Mittel, die einzelnen Teile einander zu nähern und dadurch die Komposition zu verdichten.

4. Die innere Einheit.

Den entscheidenden Faktor in der Komposition bildet die innere Einheit, die durch die in allen Bänden wiederkehrenden Personen und die immer wiederholten gleichen Themen gesichert wird. Schon der erste Band als Basis des ganzen Werkes macht uns mit allen Personen bekannt, die früher oder später eine Rolle in dem Werk zu erfüllen haben, sei es auch nur durch Andeutungen und Hinweise, die wir aus Unterhaltungen entnehmen können. So machen wir die Bekanntschaft des Erzählers und seiner Familie, wir hören von Swann, Charlus, Gilberte, Albertine, Françoise und Bergotte. Wenn wir diese Personen als alte Bekannte in den folgenden Bänden wiederfinden, muß uns das ganze Werk wie ein einziger Roman erscheinen. Das entspricht auch der Absicht Prousts, schon im ersten Band die Gesamtkomposition erkennbar zu machen. Aber, sagt er, „elle (die Komposition) est si complexe . . . qu'elle n'apparaît que très tardivement quand tous les thèmes ont commencé à se combiner"[9]. So bringt er im ersten Band neben den Hauptpersonen auch die Hauptthemen auf den Plan, unter denen die wichtigsten „Liebe" und „Erinnerung" sind. Sie wickeln sich im Grunde in immer der gleichen Weise ab. Die Liebe erscheint nie anders als in Begleitung von Leiden.

[9] zit. nach Pierre-Quint, a.a.O., S. 90.

Hoffnung, Eifersucht und endet stets mit dem unvermeidlichen Verblassen des Gefühls. Das wiederholt sich bei Swann und Odette, bei Gilberte und dem Erzähler, bei dem Erzähler und Albertine, bei Saint-Loup und Rachel. Bei allen diesen Variationen des Themas Liebe bleibt doch eins stets dasselbe, nämlich, daß das geliebte Wesen das liebende in ständiger Abhängigkeit hält. Es ist immer, wie Stephen Hudson es ausdrückt, „l'inévitable esclavage dans lequel la passion tient l'intelligence asservie . . ."[10]. Diese Ähnlichkeit in allen Fällen nähert diese Fälle untereinander und bindet gleichzeitig die verschiedenen Teile des Romans, in denen sie verstreut sind. Auch die Erinnerung, das zweite Hauptthema, wiederholt sich stets auf die gleiche Weise (es handelt sich hier — das muß ausdrücklich gesagt werden — um die Rekonstruktion eines Erinnerungsvorgangs, nicht um die Erinnerung, die dem Autor den Stoff zu seinem Werk zur Verfügung stellt). Dieses Erinnern wird stets durch einen sinnlichen Eindruck hervorgerufen. Der Geschmack einer „Madeleine", die der Erzähler in einer Tasse Tee aufgeweicht hat, läßt vor seinen Augen ein gleiches Gebäckstück erstehen, das seine Tante Léonie ihm in seiner Kindheit Sonntag morgens in Combray zu reichen pflegte (I a 72). Bei einem Spaziergang in der Nähe von Balbec bleibt er plötzlich stehen: „. . . touché au cœur par un doux souvenir d'enfance je venais de reconnaître aux feuilles découpées et brillantes qui s'avançaient sur le seuil un buisson d'aubépines défleuries, hélas, depuis la fin du printemps. Autour de moi flottait une atmosphère d'anciens mois de Marie, d'après-midi du dimanche, de croyances, d'erreurs oubliées. J'aurais voulu la saisir" (II c, 215). Wieder empfing der Erinnerungsvorgang den ersten Anstoß durch einen Sinneseindruck, nämlich das plötzliche Erblicken des Weißdorngebüsches. Mit einem solchen Eindruck entsteht auch gleichzeitig die ganze Atmosphäre, die das zurückliegende Erleben umgab, das in der Erinnerung neue Gestalt gewinnt. Oft muß der Sinneseindruck auch mehrmals von neuem hervorgerufen werden, oder er muß längere Zeit einwirken, um das Erinnern auszulösen; so beginnt ein frischer Duft von feuchten Wänden in einem Pavillon der Champs-Elysées etwas im Erzähler wachzurufen, das er lange Zeit nicht zu identifizieren vermag. Erst nach längerer Zeit findet die Auslösung in ihm statt: vor ihm ersteht das kleine Zimmer seines Onkels Adolphe in Combray „qui exhalait en effet le même parfum d'humidité" (II a 90/91; 93/94). Zuweilen gilt es bei dem Bemühen um die Erinnerung Schwierigkeiten zu überwinden. Einmal gelingt es dem Erzähler gar nicht, die Hindernisse, die in seinem Geist das früher Erlebte überschatten, zu beseitigen. Als er in Balbec eines Abends von einer Spazierfahrt heimkehrt, bemerkt er plötzlich eine Gruppe von drei Bäumen, die ihn mit jenem Glücksgefühl erfüllt, das jedesmal dem Auftreten dieser Art von Erinnerungen vorausgeht. Über

[10] NRF. 1923, S. 256.

drei Seiten erstreckt sich die Darstellung seiner Bemühungen, das, was die Bäume ihm sagen wollten, zu verstehen, aber vergeblich, die Baumgruppe taucht wieder in das geistige Dunkel zurück, aus dem sie sich zu leuchtendem Neuerlebtwerden zu erheben versucht hatte. (II b 161—164). Geschmacks-, Geruchs- und Gesichtseindrücke also vermitteln das Wiedererstehen früherer Erlebnisse, ohne jedoch immer stark genug zu sein, das Dunkel der Vergessenheit zu durchstoßen. Dies alles sind nur tastende Versuche zur völligen Erkenntnis dessen, was dieses Erinnern eigentlich bedeutet, einer Erkenntnis, um die der Dichter durch das ganze Werk hindurch schmerzlich ringen muß[11], bis sie endlich ganz zum Schluß sich in ihrer vollsten Bedeutung offenbart. Die erinnerungbeladenen Impressionen werden für ihn „les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable" (V b 79). Noch aber weiß er nicht, wie er diesen „Bau eines wirklichen Lebens" beginnen soll. Er fühlt, daß er jene Impressionen zum Ausgangspunkt seines Forschens nach einem Weg zur *vérité,* zur *réalité* wählen kann, denn er hat allmählich folgendes erkannt: „. . . justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait *la vérité* d'un passé qu'elle ressuscitait" (VII b, 25). Und das gewisse „genre de félicité", das die Impression stets begleitet, ist nichts als „la joie du réel retrouvé" (VII b, 25).

Aber die Impressionen sind zunächst noch materiell, er muß also versuchen „de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel" (VII b, 24). Denn: La *réalité* à exprimer résidait . . . non dans l'apparence du sujet mais dans le degré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu . . ." (VII b, 30).

Der „Bau eines wirklichen Lebens" besteht also darin, durch Denken, Kombinieren, Vergleichen den gesamten Ideengehalt aus den äußeren Erscheinungsformen des Lebens herauszuentwickeln. Nun, dieses Mittel zum Bau eines wirklichen Lebens, sagt Proust, „ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art"? (VII b, 24).

Die Entwicklung dieser Idee durch das ganze Werk hindurch bis zu ihrer Formulierung im letzten Band ist eine der wichtigsten bindenden Substanzen zwischen allen Bausteinen, aus denen sich das Monumentalwerk zusammensetzt.

Alle Themen Prousts bergen einen tiefen Sinn in sich, der sie vereinigt, und den man das Generalthema des Werkes nennen könnte: die Desillusion, „that theme of sadness that no ideal state is attainable in the world, not so much because we cannot climb nor even because the ideal becomes illusion on attainment, but because the object to which we attach our ideal is, of necessity, not seen as it really is, but always as we long for it to be". (Ralph

---

[11] V b, 79; V b, 234/5; VII b, 7—11; VII b, 14; VII b, 25; VII b, 39.

Wright)[12]. Diese Unfähigkeit, das Ideal zu erreichen, die unzureichende Kraft des menschlichen Herzens und Geistes, zeigten sich sowohl im Liebes- wie im Erinnerungsthema, wie wir gesehen haben. Die Darstellung der Desillusion, die sich unaufhörlich in dem Werke wiederholt, sichert die *innere* Einheit der Komposition ebenso wie die Darstellung der „agonie de la vieille aristocratie"[13], die nach Crémieux das Hauptthema des Romans ist, zu ihrer *äußeren* Einheit beiträgt. Diese doppelte Einheit ist eine der wesentlichen Ursachen für den vollendeten Stil des Proustschen Werkes.

b. Satzrhythmus.

Das auffälligste Charakteristikum des Proustschen Stils ist der Satzrhythmus; in ihm liegt zumeist seine Originalität begründet. Das, was beim Lesen seiner Bücher zunächst in die Augen springt, ist die Länge und die komplizierte Konstruktion der Sätze, die von dem Leser einen Kraftaufwand erfordern, die das Lesen eher einem Studium, — einem ungeheuer gewinnbringenden Studium allerdings — gleichkommen läßt; „. . . c'est ce qui explique pourquoi le public a tant de difficultés à s'acclimater à tout art nouveau; un effort lui est demandé, dont la plupart sont incapables. Effort qui correspond à celui qu'a fait l'artiste lui-même"[14]. Vom Leser wird also eine Art Nachschaffen dessen verlangt, was der Autor vorgeschaffen hat. Worin liegen nun Begründung und Berechtigung solcher Anforderungen? Proust will die Komplexität des Lebens darstellen, und um dieses Ziel zu erreichen, hat er versucht, der Kompliziertheit der Lebensäußerungen schon äußerlich in einer adäquaten Satzstruktur gerecht zu werden; wie sehr ihm das gelungen ist, wird eine eingehende Betrachtung einiger Sätze beweisen. Wenn man nicht die Ansicht Crémieux's teilen will, nach der Proust für jeden Satz einen neuen Typ geschaffen haben soll, — das Gewagte einer solchen Behauptung würde ein Vergleich weniger Sätze bereits augenfällig machen — so kann man leicht einen Satz finden, der als Modell zu dienen durchaus geeignet ist; ein solcher Satz wird die meisten der Eigentümlichkeiten enthalten, die den Proustschen Satz schlechthin als solchen kennzeichnen. Der 2. Teil des I. Bandes stellt solch einen Mustersatz zur Verfügung, der gleichsam die Regel darstellt, deren Anwendung in einer Reihe von Sätzen nachgewiesen werden soll. Wenn wir hier deduktiv verfahren, so geschieht das unter der Voraussetzung, daß der Künstler bei aller Vielseitigkeit doch seine Satztypen auf einen künstlerischen Generalnenner gebracht haben muß; diese Voraussetzung darf wohl auf Grund der oben nachgewiesenen Einheitlichkeit in der Komposition als berechtigt gelten; denn der

[12] „Marcel Proust, an English Tribute", S. 45.
[13] XXe Siècle, S. 55.
[14] Pierre-Quint, a.a.O., S. 258/59.

einigende künstlerische Wille wird sich, wenn überhaupt, dann in allen Stilelementen als wirksam erweisen. Das Schaffen eines neuen Typus für jeden Satz würde aber die Negation dieses künstlerischen Willens bedeuten.

Der erwähnte Mustersatz enthält als Bericht nur das wenig interessante Faktum, daß Swann, der verspätet zu einer Gesellschaft kommt, beim Durchschreiten eines der leeren Vorzimmer einen einsamen Diener erblickt. Eine solche Episode würde ein anderer Schriftsteller, hätte er sie überhaupt für erwähnenswert gehalten, etwa mit den Worten erzählt haben, die bei Proust nur das Gerippe des Satzes darstellen: „Il traversa un petit vestibule qui exhibait à son entrée un jeune valet de pied". Hören wir, wie Proust dieses Gerippe auffüllt: *Il traversa un petit vestibule qui,* — tel que certaines pièces aménagées par leur propriétaire pour servir de cadre à une seule œuvre d'art, dont elles tirent leur nom et d'une nudité voulue, ne contiennent rien d'autre — *exhibait à son entrée,* comme quelque précieuse effigie de Benvenuto Cellini représentant un homme de guet — *un jeune valet de pied. . .*" (I b, 156/7). Dieser erste Teil des Satzes zeigt schon, wie alle seine Bemühungen darauf zielen, die Gesamtheit seines Eindrucks lückenlos wiederzugeben. Das nackte Geäst der winzigen Begebenheit wird mit Parenthesen und untergeordneten Sätzen gleich lebendigem Laubwerk überkleidet, die durch das Zurückziehen der Hauptsache bis zum Schluß außerordentlich spannungerregend wirken. Wir wohnen sozusagen der Enthüllung eines Kunstwerks bei; die durch das Wort *„cadre"* bereits auf das Erscheinen eines Kunstwerks gerichtete Aufmerksamkeit wächst noch durch die differenzierenden Ausdrücke *„œuvre d'art"*, *„effigie"*, und erreicht ihren Höhepunkt mit dem Deutlichwerden des dargestellten Gegenstandes, *„représentant un homme de guet"*, um alsbald mit dem Identifizieren des „Kunstwerks", dem *„jeune valet de pied"* wieder abzunehmen. An diesem Punkt empfindet man eine Art Erleichterung; doch schon wird die Aufmerksamkeit in einer neuen Welle emporgerissen; denn jetzt erst erfolgt die Beschreibung des künstlerischen Gegenstandes: „. . . le corps légèrement fléchi en avant, dressant sur son hausse-col rouge une figure plus rouge encore d'où s'échappaient des torrents de feu, de timidité et de zèle, et *qui,* perçant les tapisseries d'Aubusson tendues devant le salon où on écoutait la musique, de son regard impétueux, vigilant, éperdu, *avait l'air,* avec une impassibilité militaire ou une foi surnaturelle, — allégorie de l'alarme, incarnation de l'attente, commémoration du branle-bas, — *d'épier,* ange ou vigie, d'une tour de donjon ou de cathédrale, *l'apparition de l'ennemi ou l'heure du Jugement".* Jetzt ist die Vision vollkommen: der Künstler hat die flüchtige Impression eines Wächters ergriffen, um mit Hilfe seiner eine solche Impression betreffenden Erinnerungen zwei prächtige Bilder zu entwickeln, deren jedes wiederum Variation eines gleichen Ausdrucks ist; so wird ein Auseinanderfallen der Impression

verhindert. Um die Gleichwertigkeit beider Variationen zu verdeutlichen, entwickelt Proust sie nicht nacheinander, sondern nebeneinander her, indem er die gleichwertigen Einzelglieder durch die Konjunktion „ou" verbindet:

„avec une impassibilité militaire ou une foi surnaturelle
ange ou vigie
d'une tour de donjon ou de cathédrale
l'apparition de l'ennemi ou l'heure du Jugement".

Er hält nicht einmal die Reihenfolge der Elemente beider Bilder ein, sei es, um eine allzu große geometrische Konstruktion zu vermeiden, sei es, um auch hierdurch der Gleichwertigkeit der beiden Bilder Ausdruck zu geben. Solche Variabilität wiederholt sich in vielen Sätzen Prousts.

Die Struktur der ersten Parenthese enthält einen Vergleich, der gemäß der Vorliebe Prousts für eine bis ins Kleinste gehende Unterteilung aus zwei von *pièces* abhängigen Teilen besteht, deren erster wiederum eine doppelte Unterordnung zeigt. Der Gesamteindruck ist also durch einen sehr langen, aber nach ästhetischen Gesichtspunkten komponierten Satz wiedergegeben. Die Parenthesen und Zwischensätze unterbrechen den Hauptsatz nur, um die Vision zu vervollständigen.

Dieser Satz ist außerdem ein gutes Beispiel für den Gebrauch der Triade, deren häufiges Auftreten man danach ermessen kann, daß sie in diesem einzigen Satz allein viermal auftritt:

1. drei dem Diener beigelegte Attribute:
   le corps légèrement fléchi en avant,
   dressant sur son hausse-col rouge une figure plus rouge encore . . .,
   et qui avait l'air d'épier l'apparition . . .
2. des torrents de feu, de timidité, et de zèle,
3. son regard impétueux, vigilant, éperdu
4. allégorie de l'alarme,
   incarnation de l'attente,
   commémoration du branle-bas.

Die Triade ist ein neuer Beweis für die Liebe Prousts für Komplexität; denn mit ihrem definitiven Charakter schafft sie in uns das Empfinden, daß die Vision nun vollständig ist.

Fünf charakteristische Merkmale des Proustschen Satzes stellt uns allein dieses eine Musterbeispiel zur Verfügung; sie enthalten das Typische, innerhalb dessen selbstverständlich eine reiche Variabilität möglich ist, und bestimmen gleichzeitig seinen Rhythmus. Es sind:

1. spannungerregende Momente,
2. Variabilität der Betrachtungsweise,
3. Parenthesen,
4. weitgehende Aufteilung des Satzes,
5. Triaden.

1. Spannungerregende Momente.

Die Länge der in ähnlicher Weise wie unser Mustersatz konstruierten Sätze macht es notwendig, ihre Zitierung auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Unvergleichlich für den durch kommentierende oder reflektierende Zwischensätze immer wieder retardierten Fluß des Hauptberichtes ist ein Satz im ersten Bande: „. . . *je voyais enfin,* débouchant de l'allée qui vient de la Porte Dauphine — image pour moi d'un prestige royal, d'une arrivée souveraine telle qu'aucune reine véritable n'a pu m'en donner l'impression dans la suite parce que j'avais de leur pouvoir une notion moins vague et plus expérimentale, — emportée par le vol de deux chevaux ardents minces et contournés comme on en voit dans les dessins de Constantin Guys, portant établi sur son siège un énorme cocher fourré comme un cosaque à côté d'un petit groom rappellant le „tigre" de „feu Baudenord", *je voyais* — ou plutôt je sentais imprimer sa forme dans mon cœur par une nette et épuisante blessure — *une incomparable victoria* . . ." (I a, 289). Der Anfang des Hauptberichtes „je voyais enfin" ist von der Fülle des Kommentars so verdeckt, daß eine Wiederholung sich als notwendig erweist „je voyais"; doch wird diese Wiederholung im Augenblick des Hervorgehens aus der Feder des Künstlers sogleich als zu farblos verworfen und in eine intensivere Ausdrucksform umgegossen: „ou plutôt je sentais imprimer . . . dans mon cœur". Die Spannung wird dadurch auf ein Höchstmaß getrieben; auch während der langatmigen kommentierenden Bemerkungen läßt sie niemals nach, da durch die in angemessenen Abständen erscheinenden objektbezüglichen Partizipien (débouchant, emportée, portant) verhindert wird, daß das erwartete Objekt (une imcomparable victoria) dem Bewußtsein des Lesers entschwindet. So bleibt bei noch so starker Auseinanderzerrung durch spannungerregende Momente die Dichte des Ganzen unverletzt. Ähnliche auf das Objekt hinlenkende Partizipien, Adjektive, Pronomen, die sogar schon vor Beginn des Hauptsatzes einsetzen, halten auch im folgenden Satz die Spannung aufrecht: „. . . je m'étais . . . assis sur une bergère vide dans le deuxième salon quand du premier où sans doute *elle* avait été *assise* tout à fait au premier rang de chaises je vis déboucher, *majestueuse, ample* et *haute* dans une longue robe de satin jaune à laquelle étaient attachés en relief d'énormes pavots noirs, *la duchesse".* (III b, 58/59). Manchmal wird sogar das Subjekt erst enthüllt, nachdem schon in Partizipialsätzen und Vergleichen der gesamte subjektbezügliche Kommentar vorausgenommen worden ist, so daß nach dem Subjekt nur noch der nackte kommentarlose Hauptsatz zu folgen braucht: „Un certain jour m' *imposant* les mains sur le front (comme c'était son habitude quand *elle* avait peur de me faire de la peine), en me *disant:* 'Ne continue pas tes sorties pour rencontrer Mme de Guermantes, tu es la fable de la maison. D'ailleurs, vois comme ta grand'mère est souffrante, tu as vraiment des choses plus sérieuses

que de te poster sur le chemin d'une femme qui se moque de toi', d'un seul coup, comme un hypnotiseur qui vous fait revenir du lointain pays où vous vous imaginiez être, et vous rouvre les yeux, ou comme le médecin qui, vous rappellant au sentiment du devoir et de la réalité, vous guérit d'un mal imaginaire dans lequel vous vous complaisiez, *ma mère* m' avait réveillé d'un trop long songe". (III b, 59).

2. Variabilität der Sicht.

Die Vielseitigkeit der Betrachtungsweise den Dingen gegenüber, die Proust eigen ist, zeigt sich stilistisch auf zweierlei Art: entweder in der syntaktischen Gleichwertigkeit inhaltlich kontrastierender Satzglieder oder in der Disjunktion. Der Künstler wählt bei der ersteren absichtlich extreme Bilder, um an der Willkür ihrer Wahl zu zeigen, daß man eine Sache von verschiedenen Seiten betrachten kann, ohne die Endgültigkeit einer Aussage über ihr Wesen von der Betrachtungsweise abhängig zu machen. „Peut-être . . . Swann eût-il . . . éprouvé une certaine volupté à accoupler à lui . . . un être de race différente, archiduchesse ou cocotte, à contracter une alliance royale ou à faire une mesalliance". (II a, 60). Hierher gehören auch die kurzen Charakteristiken, die körperliche und geistige Eigenschaften in gleichwertigen Satzgliedern nebeneinanderstellen und deren oft ironische Zusammenstellung außerordentlich wirksam ist. „. . . le doyen de Doville, homme chauve, éloquent, chimérique et gourmet . . ." (IV b, 201). „. . . (le) monsieur . . . parut perdre à la fois toute contenance, une mâchoire, et beaucoup de sang". (III a, 164). „(elle) recevait . . . quelques personnes connues pour leur fidélité à Napoléon, leur bêtise et leur ennui" (III b, 143). „. . . son front magnifique, bombé par tant de quatuors et les migraines consécutives . . ." (V b, 37). „. . . sous les couches d'expressions différentes, de fards et d'hypocrisie le visage de M. de Charlus continuait à taire le secret . . ." (V b, 33). Die Disjunktion beleuchtet die Unfähigkeit des Menschen, überhaupt etwas Allgemeingültiges auszusagen. Dieses Stilmittel entspricht einer gewissen Skepsis, die ein Charakteristikum für das Wesen des Künstlers ist. Wir sehen also wieder, in welchem Maße die künstlerische Ausdrucksweise durch das Wesen des Künstlers mitbestimmt wird. Einige Beispiele für die Disjunktion: „Odette racontait cela presque en riant, *soit que* cela lui parût tout naturel *ou parce qu'*elle croyait en atténuer ainsi l'importance, *ou pour* ne pas avoir l'air humilié" (I b, 212). *„Soit que* Forcheville . . . eût voulu . . . briller devant eux, *soit qu'* il eût été irrité . . ., *soit enfin qu'* il cherchât . . . une occasion de faire sortir de la maison quelqu'un qui le connaissait trop bien, . . . Forcheville répondit à ce propos maladroit de Saniette avec une telle grossièreté . . . que le malheureux . . . s'était retiré . . ." (I b, 88/9). (Die Marquise de Gallardon wird von ihren Verwandten wenig

beachtet): „. . . *peut-être parce qu'* elle était ennuyeuse *ou parce qu'* elle était méchante *ou parce qu'* elle était d'une branche inférieure *ou peut-être* sans aucune raison". (I b, 161). „. . . la concierge, toujours les yeux rouges, *soit* chagrin, *soit* neurasthénie, *soit* migraine, *soit* rhume, ne vous répondait jamais". (IV a, 169). „. . . (le Baron) lui tendit la main . . . sans bouger de sa chaise, *partie* en roi qui reçoit des hommages, *partie* en snob qui ne veut pas qu'une femme peu élégante s'asseye à sa table, *partie* en égoiste qui a du plaisir à être seul avec ses amis. . ." (IV c, 158). „Il aimait les vins les plus coûteux, sans doute *par* privation, *par* connaissance approfondie de ce dont il était privé, *par* goût, *peut-être aussi par* penchant exagéré". (IV c, 172). „. . . disait-il *d'un air de* révélation, *de* scandale, *peut-être d'* envie, *surtout d'* admiration". (V b, 21). „. . . la jalousie est . . . partielle . . „ *soit parce qu'* elle est le prolongement d'une anxiété qui est provoquée tantôt par une personne, tantôt par une autre . . . *soit par* l'exiguité de notre pensée". (V b, 31). „. . . les châtelains de Féterne *par* crainte (tant ils étaient timides) de méconter leurs nobles amis, *ou* (tant ils étaient naïfs) *que* M. et Mme Verdurin s'ennuyassent avec des gens qui n'étaient pas des intellectuels, *ou encore* (comme ils étaient imprégnés d'un esprit de routine . . .) de mêler les genres . . ., déclarèrent que cela ne corderait pas ensemble. . ." (IV c, 179). Diese Art „de voir les vingt côtés d'une question" ist dem Künstler unentbehrlich, die erstrebte Annäherung an die Realität zu erreichen. Das letzte Beispiel brachte einen Beleg für einen zweiten wesensbestimmenden Faktor im Rhythmus des Proustschen Satzes, die Parenthese.

3. Parenthesen.

Die Parenthesen, die nach Spitzer zu den retardierenden Elementen im Satzrhythmus gehören, enthalten entweder kommentierende Bemerkungen, Anspielungen auf spätere Geschehnisse, Beispiele für eine zuvor geäußerte Ansicht, Vergleiche oder Reflexionen. Jeder dieser Fälle mag durch ein Beispiel erläutert werden. „Elle . . . parcourait les allées détrempées, — trop symétriquement alignées à son gré par le nouveau jardinier dépourvu du sentiment de la nature et auquel mon père avait demandé depuis le matin si le temps s'arrangerait — de son petit pas enthousiaste . . ." (I a 22). Man fürchtet schon, der Autor würde in dem immer weiter ausgesponnenen Kommentar den Faden des Hauptsatzes verlieren; aber er läßt sich durch seine eigenen Sätze nicht beherrschen, sondern meistert sie in bewundernswerter Weise mit Hilfe seines ausgezeichneten Gedächtnisses. „. . . un appartement aux murs peints de couleurs sombres comme était encore celui de Mme Swann (l'année d'après celle où se termine la première partie de ce récit) . . ." (I b, 299). Durch diese auf Kosten der Illusion uns in die Wirklichkeit versetzende Parenthese werden wiederum die Teile des Romans zu

einem Ganzen verdichtet. „. . . elle goûtait . . . sa politesse [de M. de Norpois] un peu désuète (et si cérémonieuse que quand, marchant en redressant sa haute taille, il apercevait ma mère qui passait en voiture, avant de lui envoyer un coup de chapeau, il jetait au loin un cigare à peine commencé). . .“ (II a, 16). Dieses in Parenthese gegebene Beispiel zu „sa politesse“ unterscheidet sie durch ein charakteristisches Merkmal von der Höflichkeit im allgemeinen und kennzeichnet sie als allein Herrn von Norpois eigene Höflichkeit. Die Form ist nicht um der Form willen gewählt, sondern auch um der Verlebendigung des Inhalts willen. Was dem Fluß des Berichts durch die Parenthesen an Geschwindigkeit verloren geht, das gewinnt einerseits er selbst an Wucht und andererseits der Inhalt an Fülle und Vollständigkeit. „. . . je restais seul en compagnie d'orchidées, de roses et de violettes — qui pareilles à des personnes qui attendent à côté de vous mais ne vous connaissent pas, — gardaient un silence que leur individualité de choses vivantes rendait plus impressionnant. . .“ (II a, 138). Mit Hilfe des Vergleichs wird die dem jungen Mann so unangenehme Stille in lebendigster Weise veranschaulicht. Ohne diese Parenthese wäre der Bericht farblos geblieben. „. . . la métaphore 'faire Catleya' devenue un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de la possession physique — où d'ailleurs l'on ne possède rien, — survécut dans leur langage. . .“ (I b, 29). Schon Curtius und Spitzer haben diese parenthetische Reflexion kommentiert. Prousts weiseste und wertvollste Bemerkungen stehen niemals an exponierter Stelle, „elles ne campent jamais sur leurs victoires“[15], sondern werden meistens so nebenbei gebracht, wie sie dem Autor in den Sinn kamen; er würde es als einen Verstoß gegen sein „Realitäts“prinzip betrachten, wollte er, wie das in literarischen Werken üblich ist, einen ganzen Abschnitt auf einen solchen Ausspruch hin zuspitzen, so daß es den Anschein hätte, als sei der Abschnitt um der Pointe willen da; aus einem solchen Verfahren würde auch zu sehr die künstlerische Eitelkeit hervorblicken. Proust aber liebt es nicht, in dieser Weise in seinem Werk hervorzutreten. Er ist der Künstler, wie ihn sich Flaubert wünscht: „invisible et tout puissant qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas“[16]. Eine einschränkende Parenthese bietet der folgende Satz: „Les plus intelligents d'entre les jeunes médecins déclaraient, — au moins pendant quelques années, car les modes changent étant nées elles-mêmes du besoin de changement, — que si jamais ils tombaient malades, Cottard était le seul maître auquel ils confieraient leur peau“. (II a, 10). Die Parenthese besteht aus drei Teilen, von denen der zweite zur Erklärung des ersten, der dritte zur Erklärung des zweiten dient. Eine derartige Unterordnung ist, wie der folgende Abschnitt zeigen wird, oft erforderlich, soll ein Gedanke mit allem Kommentar in einen einzigen Satz gebracht werden.

---

[15] Charles du Bos in: NRF. 1923, S. 167.
[16] Flaubert, Correspondence III, 113.

4. Aufteilung des Satzes.

Der „chercheur du temps perdu" muß sich einer detaillierten Aufteilung des Satzganzen bedienen, „pour parvenir à la racine des choses". Die Anzahl der Beispiele ist unendlich groß; wir greifen deshalb nur einige heraus, die besonders charakteristisch sind. „Swann empressé avec ses nouvelles relations et les citant avec fierté était comme ces grands artistes modestes ou généreux qui . . . étalent une satisfaction naïve des louanges qu'on donne à leurs plats . . . pour lesquels ils n'admettent pas la critique qu'ils acceptent aisément s'il s'agit de leurs chef-d'œuvres". (II a, 9). Eine fünffache Unterordnung war hier erforderlich, um den Vergleich vollständig durchzuführen. Derartige Satzkonstruktionen haben Boulanger-Thérive Anlaß zu einer Parodie gegeben, die sie in den „Soirées du Grammaire-Club" (zitiert bei Spitzer a.a.O. Bd. II S. 379) veröffentlichen: Ein bis ins Unendliche zu verlängerndes Satzungetüm, in dem jedes vorkommende Substantiv durch einen Relativsatz kommentiert wird, wodurch natürlich jeglicher Sinn abhanden kommt. Der Proustsche Satzbau kann jedoch von einer derartigen Parodie nicht getroffen werden; nicht willkürlich wird hier die Unterteilung vorgenommen, sondern nur so weit, bis eine Idee erschöpfend dargestellt ist. „Tel était ce nénufar, pareil . . . à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier qui se répète indéfiniment . . . excitait la curiosité de Dante et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents". (I a, 243).

Mit dem letzten Vergleich schwenkt er kühn in den Bericht über den Spaziergang, auf dem er allzu lange die Seerose betrachtete, wieder ein; der Gedankengang, der sich schon in Weitschweifigkeit zu verlieren drohte, wird wieder konzentriert. Das Bild ist vollendet — der Satz kann schließen. „. . . on pensait à ces noms fautifs et qu'on eût voulu rectifier, à ces noms de petites villes normandes sur l'étymologie desquelles mon curé se trompait parce que les paysans articulant mal ou ayant compris de travers le mot normand ou latin qui les désigne ont fini par fixer dans un barbarisme qu'on trouve déjà dans les cartulaires comme eût dit Brichot, un contresens et un vice de prononciation". (IV b, 170). Der erste Hauptsatz reicht von *on* bis *normandes* und spaltet sich zwischendurch: *fautifs* und *et qu'on* . . . Der erste Nebensatz: *sur l'étymologie* . . . erfährt eine weitere Unterteilung, die von *parce que* bis *prononciation* reicht und ihrerseits eine fünfmalige Unterordnung enthält.

5. Die Triade.

Daß Proust nicht der Vorwurf gemacht werden kann, seine Sätze gingen ins Grenzenlose, beweist am besten der außerordentlich häufige Gebrauch der Triade, die durchaus abschließenden,

bestimmten, abrundenden Charakter hat; es ist augenfällig, daß Proust sie nicht aus Phantasiemangel, sondern aus Liebe für beherrschten und wohlabgestimmten Satzrhythmus so gern anwendet. Am häufigsten ist die einfache Triade aus drei Adjektiven: „. . . . il se penchait avec une angoisse *impuissante, aveugle* et *vertigineuse* vers l'abîme. . ." (I b, 139). „. . . le monocle du général resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure *vulgaire, balafrée* et *triomphale* . . ." (I b, 158). Zwei rasch aufeinanderfolgende adjektivische Triaden erhöhen die rhythmische Wirkung: „. . . . la petite phrase venait d'apparaître, *lointaine, gracieuse, protégée* par le long déferlement du rideau *transparent, incessant* et *sonore*". (I b, 71). Auch das erweiterte Adjektiv wird gern in der Dreizahl gebraucht: „. . . une blancheur *plus vaste, plus unie, plus éclatante.* . . (III a, 139). „. . . son visage . . . décoré en reliefs . . . de plissements *si passionnés, si désolés* et *si doux* qu'on ne savait pas s'ils y étaient creusés par le ciseau *d'un baiser, d'un sanglot* ou *d'un sourire*". (III b, 16). Der zweite Satzteil zeigt die Trias des attributiven Genetivs, die ebenfalls häufig auftritt: . . . le sourire satisfait *d'une dilettante, d'un juge* et *d'une maîtresse de maison*". (IV c, 10). Auch mehrgliedrige Satzteile finden sich als Triade: „Il se sentait, à considérer ses brillantes amitiés, . . . le même confort qu'à regarder *les belles terres, la belle argenterie, le beau linge de table* qui lui venaient des siens. . ." (I b, 135). Außerordentlich wirkungsvoll ist hier die dreifache Wiederholung des „Schönen". Die Anwendung anderer Epitheta ist augenscheinlich absichtlich vermieden, um den Rhythmus der Triade noch zu akzentuieren; die Schärfe des Akzents wird hier noch erhöht durch die asyndetische Gestaltung der Triade, die auch die folgenden Beispiele zeigen: „. . . . au visage rosé d'Odette . . . venait — changeant *la forme de sa bouche, le regard de ses yeux, le modelé de ses joues* — se mélanger un sourire. . ." (I b, 37/8). „. . . . *de quel calme, de quelle aisance, de quelle hardiesse* on jouit auprès d'eux"! (I b, 148). „. . . . il aurait besoin *de toute sa gentillesse, de toute sa douceur, de toute sa gaieté* pour désarmer le baron. . ." (IV c, 145). „. . . je feuilletais *un album d'Elstir, un livre de Bergotte, la sonate de Vinteuil*. . ." (V a, 74). Oft ist die Triade noch kunstvoller gebaut, wie einige Beispiele zeigen mögen, in denen jedes Glied der Triade wiederum eine Zweiteilung erfährt. Beide Teile werden durch die Konjunktion *ou* verbunden: „. . . (les) hommes politiques . . .

qui peuvent faire arriver dans les ambassades
ou patronner dans les élections, } I

aux artistes
ou aux savants . . . qui sont en mesure } II

de conférer une illustration nouvelle
ou de faire réussir un riche mariage". } III

(II a, 13).

ces différences d'avec notre nature
c'est encore notre nature qui les imagine } I

ces difficultés
c'est nous qui les levons; } II

ces mobiles efficaces
c'est nous qui les dosons. } III

(III a, 127).

In diesen Beispielen wird die wellenförmige Bewegung des Proustschen Satzes deutlich erkennbar, von der Charles du Bos sagt: „Observez le mouvement de ses phrases tandis qu'elles gravissent puis redescendent l'échelle à corde si souple mais si solidement nouée du récit . . . Rien ne les arrête, ni les incidentes ni les parenthèses que l'auteur leur fait porter"[17].

c. Wortstellung.

Die Aufmerksamkeit des Lesers wird dadurch gesteigert, daß das Wichtige und Wesentliche ihm möglichst lange vorenthalten wird; der Wille des Autors, dieser einfachsten Forderung nachzukommen, wird sich im Satzbau darin auswirken, daß der Satzschluß dem wichtigsten Satzteil vorbehalten bleibt. Diese Forderung entspricht auch dem steigenden Akzent, der den modernen französischen Satz charakterisiert. Daran würde nun nichts Verwunderliches sein, wenn stets das Prädikat gleichzeitig als psychologisches Prädikat aufträte; denn das Prädikat nimmt im normalen einfachsten französischen Satz die Endstellung ein. Sehr viel öfter als das Prädikat ist aber nun das Subjekt von größter Wichtigkeit, und daher erklärt sich der im modernen Französisch so auffallend häufige Gebrauch der Inversion.

1. Die Inversion.

Die einfache Inversion hat ihre große Bedeutung erst durch die Prosa der Impressionisten gewonnen, deren Ziel es war, durch Anwendung stilistischer Hilfsmittel einen Eindruck, eine Impression, in uns entstehen zu lassen. Ein solches Hilfsmittel ist die Inversion. „. . . dadurch, daß der Vorgang vor dessen Erreger zu stehen kommt, entsteht er vor uns. Natürlich ist für den Leser damit Spannung gegeben. . ."[18]. Seit dem Altfranzösischen hat die Inversion eine beträchtliche Reduktion erfahren und ist in neuerer Zeit schon auf dem Punkte angelangt, von den Linguisten verworfen zu werden; sie empfinden „une horreur naturelle pour l'inversion qui met le verbe en tête de sa proposition et lui donne une manière de panache insolent"[19]. Jedoch beherrscht der Einfluß der Linguisten

[17] NRF. 1923, S. 167.
[18] Spitzer, a.a.O., II, 464.
[19] Boulanger-Thérive, Les Soirées du Grammaire-Club, zitiert nach Spitzer.

die großen Prosaisten bei ihrem Schaffen durchaus nicht, und gerade das Verbot oder die bewußte Unterdrückung der Inversion verleiht ihrer Anwendung umso mehr Wirksamkeit, wie auch Boillot feststellt: „Ce sont précisément . . . les dérogations à l'ordre grammatical accoutumé qui permettent à l'écrivain de produire les effets les plus frappants"[20]. So bedeutet auch für Proust die Inversion ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel, der Bedeutsamkeit eines Wortes im Satz besonderen Nachdruck zu verleihen. „. . . (les joues de ma grand'mère) . . . sur lesquelles, amené là par le froid ou quelque triste pensée, était toujours en train de sécher un pleur involontaire". (I a, 25). „. . . nous avions . . . vu s'asseoir à une table quand tout le monde commençait à partir un homme de grande taille. . ." (II c, 85). „Besonders gern steht diese impressionistische Inversion im Nebensatz: . . . das Subjekt . . . kann so in seiner Endstellung eindrucksvoller wirken. . ."[21]. „La profondeur, la mélancholie de l'expression glaçaient ses sens que suffisait à éveiller une chair saine, plantureuse et rose". (I a, 277). „. . . la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune". (I a, 300). „. . . elle regardait à l'angle du toit la place où, chaque printemps, venaient faire leur nid, juste au-dessus de la cheminée de ma chambre, des pigeons. . ." (III a, 16/17). „. . . il me semblait recevoir d'eux le conseil de me mettre enfin au travail pendant que n'avait pas encore sonné l'heure du repos éternel". (IV c, 76/77). „. . . quelque épisode imprévu . . . comme avait été la première fois pour Swann l'arrangement des catleyas". (I b, 30). (Swann lauscht einem Musiksatz, den er sehr liebt): „La parole ineffable d'un seul absent . . . suffisait à tenir en échec l'attention de trois cent personnes et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle". (I b, 194). Die melodische Wirkung, die schon durch die Wortwahl hervorgerufen worden ist, wird noch durch die den Rhythmus unterstreichende Inversion erhöht. Die Harmonie des Ausdrucks mußte hier der Musik entsprechen. Ebenfalls stark melodisch klingt beim lauten Lesen folgendes Beispiel: „Ce sommeil . . . me ravissait

comme ravit une mère
qui lui en fait une qualité
le bon sommeil de son enfant". (V a, 157).

Andererseits gebraucht Proust die Inversion aber auch ohne Rücksicht auf die Schönheit des Satzes, wenn Deutlichkeit und Präzision sie erfordern. „. . . rien, si ce n'est le souci de clarté, n'empêche l'auteur de faire cascader sa phrase en plusieurs inversions successives. Il peut être incité par le souci d'obtenir l'un quelconque des effets que nous envisageons dans cette étude, effet intellectuel,

---

[20] a.a.O., S. 46.
[21] Spitzer, a.a.O., II, 465.

effet sensoriel, effet affectif"[22]. So finden wir Beispiele wie das folgende: „C'est aussi du respect *qu'inspirait* à Odette la situation *qu'avait* Swann dans le monde . . . (I b, 40).

2. Vermeidung der Inversion.

„Der Franzose beginnt zwar, um der Anknüpfung willen, den Satz öfter mit . . . dem Objekt. Aber er vermeidet bekanntlich in diesem Falle die Inversion. Um sie zu vermeiden, zerreißt er das Ganze des Satzes durch einen jähen Einschnitt, durch eine Sprechpause. . . Die Vermeidung der Inversion und die dadurch bedingte Zerreißung des Satzkörpers ist auffällig und für das Französische charakteristisch"[23]. Das vorangestellte Objekt wird durch ein Pronomen wieder aufgenommen, wodurch der durch die Sprechpause abgebrochene Satzrhythmus doch wieder hergestellt wird; das Objekt kann so mit dem Satzganzen verbunden bleiben, ohne daß ihm die Wucht seiner isolierten Anfangsstellung verloren geht. „. . . ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit . . . il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre. . ." (I a, 39). „Et la terre et les êtres je ne les séparais pas". (I a, 226). „Ces paroles nouvelles, mon amour les entendait". (I b, 279). „Mon désir . . ., je pouvais maintenant le mettre au repos . . . (II c, 138). „. . . la gravité de cette présentation, je la ressentis tout de suite". (II c, 148). „. . . ces sentiments particuliers toujours quelque chose en nous s'efforce de les amener à plus de vérité . . ." (III a, 108). „. . . dîner en ville l'homme occupé le fait aussi . . ." (IV 10, 108). „Ces mots j'avais cessé de les entendre un instant . . ." (IV c, 233). „Cette hostilité, je ne peux pourtant pas dire que ma mère me la manifestât jamais" (V a, 15). „. . . ces changements nous les avons accomplis insensiblement . . ." (VII b, 13).

3. Hervorhebung einzelner Satzglieder.

Ein Satzglied kann durch Endstellung oder Anfangstellung im Satz hervorgehoben werden. Im ersten Falle hat alles, was vorangeht, weniger Bedeutung als das in Frage stehende Satzglied; je mehr Satzglieder nun vorangehen, desto größer wird die Spannung in bezug auf das letzte, wichtigste Glied. Viele solcher Beispiele von größter Wirksamkeit finden sich in Prousts Roman: (der Knabe hat einen Brief bekommen und wagt nicht zu glauben, daß er tatsächlich von Gilberte ist, wie er es sich so brennend gewünscht hat; er betrachtet ihn voller Spannung): „Or, au bas du papier, timbré d'un sceau d'argent représentant un chevalier casqué sous

---

[22] Boillot, a.a.O., S. 73.
[23] Lerch, Franz. Sprache u. Wesensart, S. 216.

lequel se contournait cette devise: Per viam rectam, au-dessous d'une lettre d'une grande écriture et où presque toutes les phrases semblaient soulignées simplement parce que la barre des t étant tracée non au travers d'eux, mais au-dessus, mettaient un trait sous le mot correspondant de la ligne supérieure, ce fut justement la signature de Gilberte que je vis". (II a, 101). Es ist, als ob er bei „au bas du papier" einen scheuen Blick auf die Unterschrift geworfen und dann, um sich selbst die glückliche Gewißheit noch vorzuenthalten, erst eingehend alle andern Einzelheiten des Briefes betrachtet hätte. So wirkt die „signature de Gilberte" in ihrer Finalstellung um so beglückender. Oft wird durch Voranstellung mehrerer adverbialer Bestimmungen dem am Ende stehenden Satzglied alles aus dem Wege geräumt, was es in seiner Wirkung beeinträchtigte, wenn es folgen würde: „dès le lendemain de notre arrivée, le jour de Pâques, après le sermon, s'il faisait beau temps, je courais jusque-là . . ." (I a, 240). In diesem „je courais" liegt die ganze Ferienseligkeit des Knaben. Das Laufendürfen eröffnet sozusagen die Reihe der herrlichen Geschehnisse, die sich eben nur in den Ferien in Combray abspielen: darum mußte dem „je courais" eine besondere Stellung eingeräumt werden. „Mme Cottard . . . effaça *de la main sur son front avec une légèreté* de magnétiseur *et une adresse* de femme qui se recoiffe les dernières traces du sommeil . . ." (IV c, 7). „. . . Ne devait-elle pas *prendre en horreur, n'avoir plus la force de mener, ne pouvait-elle pas . . . décider de cesser* une existence . . ." (V b, 200). Manchmal wird das am Ende Stehende schon durch die Konkordanz vorhergehender Satzglieder vorbereitet: „Tout d'un coup, sur le sable d'allée, *tardive, alentie* et *luxuriante* comme la plus belle fleur, Mme Swann apparaissait . . ." (II b, 52). Die andere Art, ein Satzglied hervorzuheben, ist seine Voranstellung. „Das betreffende Satzglied tritt so stark in den Vordergrund, daß es zunächst als eine Art Gesamtvorstellung aufgefaßt und ausgesprochen wird; erst nachher wird eine syntaktische Eingliederung als Teil einer andern Gesamtvorstellung vorgenommen"[24]. Es wird z. B. ein Substantiv oder ein Pronomen herausgeschleudert, das man zunächst für das Subjekt des beginnenden Satzes halten muß — dann aber bleibt es isoliert, und die erwartete Satzkonstruktion wird durch eine völlig andere ersetzt, bis zum Schluß das immer noch isoliert dastehende Wort wieder aufgenommen wird, aber nun in untergeordneter Funktion erscheint, entweder als Subjekt eines Nebensatzes oder als Objekt des neu konstruierten Hauptsatzes: „Et un enfant, c'est, sans la fierté qu'ils ont ce qu'il était devenu". (VII a, 229). „. . . les . . . propos de moi . . . il surveillait du coin de l'œil s'ils produisaient . . . l'effet sur lequel il avait compté . . ." (III a, 93). „Elle, en effet, nous avons possédé . . . tout ce qu'elle a consenti à nous livrer d'elle-

[24] Loesch, a.a.O., S. 79.

même". (V a, 230). „Un bas bleu, Mme de Villeparisis en avait peut-être été un dans sa prime jeunesse . . ." (III a, 167). „. . . Une femme élégante, Albertine peu à peu en devenait une". (V a, 84). „Mais ma grand'mère, elle, par tous les temps, même quand la pluie faisait rage et que Françoise avait précipitamment rentré les précieux fauteuils d'osier de peur qu'ils ne fussent mouillés, on la voyait dans le jardin . . ." (I a, 22). Man sieht zuerst die Großmutter — die erste „Gesamtvorstellung", die dann über dem Bild der mit den Sesseln beschäftigten Françoise vernachlässigt wird, aber trotzdem durch die doppelte Voranstellung „ma grand' mère, elle" als dominierende Vorstellung über dem Ganzen schweben bleibt, so daß man nur erstaunt ist, sie auf einem andern Plan erscheinen zu sehen, denn nun ist sie nicht mehr, wie erwartet, Subjekt, sondern Objekt „la" im Blickfeld eines andern Subjekts, „on". Ein anderes Beispiel beginnt sogar mit dem Herausschleudern zweier „Gesamtvorstellungen": „. . . lui, cette angoisse . . . c'est l'amour qui la lui a fait connaître". (I a, 49). Man hat den Eindruck, als sei der Autor sich noch nicht schlüssig, ob „lui" oder „cette angoisse" Subjekt sein solle. Schließlich übernimmt ein neues Substantiv „l'amour" diese Rolle, und die abrupt vernachlässigte Konstruktion wird durch eine andere ersetzt, die den vermuteten Subjekten „lui" und „cette angoisse" die Funktion von Objekten erteilt. Ebenso in den folgenden Beispielen: „Ce bohême . . . elle était obligé de lui adresser ses invitations . . ." (III a, 167). „. . . Cette contemplation de l'essence des choses j'étais . . . décidé à m'attacher à elle . . ." (VII b, 21). Oft ruft die Voranstellung eines Prädikatsnomens dieselbe Wirkung hervor. (Der Erzähler hat den Maler Elstir ohne Überlegung „l'homme célèbre" genannt; jetzt kommt ihm zum Bewußtsein, daß dieses Attribut vielleicht übertrieben ist, und er korrigiert sich selbst): „Célèbre, Elstir ne l'était peut-être pas encore . . ." (II c, 86). Der Denkpause (seine Gedanken verweilen auf dem Wort „célèbre") entspricht eine Sprechpause; ebenso ist es bei den folgenden Beispielen: „. . . libre, je ne le suis à peu près jamais". (II c, 141). „. . . il agissait . . . comme s'il était mon frère; mon frère il l'avait été; . . ." (III a, 158). „. . . . Aimé leur reprochait . . : de n'être pas sérieux . . . Sérieux, lui l'était". (IV c, 46). Diese Beispiele zeigen eine Wiederaufnahme des Prädikatsnomens durch ein Pronomen; doch finden wir diese Voranstellung auch mit nachfolgender Inversion. „Suffisante pour notre bien est cette vie illusoire . . ." (VII b, 63). Auch Objekte werden auf diese Weise vorangestellt: „. . . à l'être que nous avons le plus aimé nous ne sommes pas si fidèles . . ." (VII b, 66). „Parfois même à cette musique la voix humaine s'ajoutait". (V a, 155).

„. . . et de joie ma respiration s'arrêtait dans ma poitrine . . ." (I b, 242). „. . . de ces ambitions-là, . . . Odette l'avait, au sens spirituel du mot, détaché". (II a, 60). Beim lauten Lesen fällt einem die stark rhythmische Anordnung der Satzglieder auf; durch die Voranstellung von „de ces ambitions-là", das ja eigentlich zu

détaché gehört, entfallen auf dies einzeln dastehende „détaché" für jede Silbe je zwei Zähler eines Sprechtaktes. Außerdem ist dieses Beispiel auch charakteristisch für die impressionistische Art, zusammengehörige Satzteile zu trennen.

4. Trennung zusammengehöriger Satzteile.

Proust liebt es vor allem, den attributiven Genetiv von dem zugehörigen Substantiv zu trennen: „Ce nom, devenu pour moi presque mythologique, de Swann . . ." (I a, 208). „. . . quelques images, conservées par ma mémoire, les dernières peut-être qui existent encore actuellement, et destinées à être bientôt anéanties, de ce qu'était le Combray de mon enfance". (I a, 239). „. . . ne sachant pas l'endroit exact, à tel moment, de sa présence . . ." (I b, 112). „. . . Des regards — pourtant si honnêtes et si simples — d'Odette . . ." (I b, 139). „. . . les phrases, au long col sinueux et démesuré de Chopin . . ." (I b, 164/65). „. . . cette absence, dans ma vision, des démarcations . . ." (II c, 38). „. . . un choix, chaque jour renouvelé, de peintures . . ." (II c, 57). „ . . . la coque, sur l'eau pâle, de leur corps verni et bleu . . ." (II c, 187). „. . . l'ombre, projetée par le couchant, du cheval et de la voiture . . ." (III b, 11). „. . . la certitude, s'élançant comme une douleur physique à répétition, d'un néant . . ." (IV a, 180). „. . . le bon sens, glacé, parfois plein d'hostilité, de la veille". (V a, 171). „L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique, — d'une qualité si différente, à des pressions tout autres, dans un monde si éloigné de celui, virginal et meublé de végétaux, de la sonate . . ." (V b, 65). Weitere Beispiele: III a, 170; IV c, 142; V b, 45; VII a, 28; VII b, 258. Durch diese Anordnung erreicht der Autor die Endstellung des Wichtigen, die durch keinen nachfolgenden Kommentar mehr in ihrer Wirkung beeinträchtigt zu werden braucht. Da hier die Einschübe auch sehr kurz sind, ist Unverständlichkeit nicht zu befürchten. In dem Bestreben, seine Impressionen vollständig zu geben, wagt Proust jedoch auch größere Einschübe. Oft ruft bei dieser Art der Darstellung eine Impression die andere hervor, so daß der Autor sich von der ursprünglichen immer weiter entfernt; stets aber wird sie von Proust nach noch so langen Unterbrechungen wieder aufgefangen; die Art Montaignes, jeder neuen Impression nachzuhängen, liegt dem bei aller Gedankenfülle doch stets beherrschten Proust durchaus fern. „Elle . . . parcourait les allées détrempées, — trop symétriquement alignées à son gré par le nouveau jardinier dépourvu du sentiment de la nature et auquel mon père avait demandé depuis le matin si le temps s'arrangerait — de son petit pas enthousiaste . . ." (I a, 22). Wir sehen hier folgenden Aufbau: Erste Impression: elle; zweite Impression: les allées; dritte Impression: le jardinier. Darauf: Rückkehr zur ursprünglichen Impression. — Das moderne

Französisch zeigt eine besondere Vorliebe für eine Art Wortstellung, die man „Spreizstellung" genannt hat[25]. Auch dafür finden sich bei Proust zahlreiche Beispiele: „Tout à coup y apparut . . . la jeune cycliste de la petite bande avec, sur ses cheveux noirs, son polo abaissé . . ." (II c, 109/10). „. . . avec, dans la voix, la vivacité du premier Empereur . . ." (III a, 118). „. . . avec, dans le profil, la pureté, la décision de contour de quelque dieu grec". (III a, 201). „. . . avec à droite un vol d'hermine" (IV c, 8). „. . . avec peut-être l'espoir inavoué . . ." (V a, 40). Nach Spitzer und Lerch hat diese Stellung ihren Ursprung in der Volkssprache, und die modernen Prosaisten haben sich ihrer häufig bei impulsiver Darstellung bedient. Lerch weist darauf hin, weshalb sie gerade bei Proust solchen Anklang finden mußte: „Nun stimmt aber diese echt volkstümliche, impulsive, rücksichtslose Redeweise zusammen mit einer philosophischen Weltansicht, die alles als Komplex ansieht — der Weltansicht von Marcel Proust. Daher ist der Einschub bei ihm geradezu eine Manier, ein Charakteristikum seines Stils"[26]. Das ist es, was alle diese Beispiele haben zeigen sollen, nämlich daß dieses komplexe Sehen Prousts seinen adäquaten Ausdruck nur in impulsiver Wortstellung finden konnte, die folglich die bei Proust vorwiegende ist. Diese Tatsache reiht ihn in die Stilklasse der Impressionisten ein, ohne jedoch seiner künstlerischen Persönlichkeit damit eine Grenze zu setzen; denn wie wir später sehen werden, tritt neben dem impressionistischen Element ein anderes Fundamentalelement in seinem Werk hervor, das intellektualistische. Beide sind in gleicher Weise bei der création beteiligt.

5. Chiasmus.

Rhythmische Motive spielen eine große Rolle in Prousts Stil; auch für die Wortstellung sind sie häufig maßgeblich gewesen, und daher erklärt sich Prousts Vorliebe für die am stärksten rhythmisch bedingte Stellung, den Chiasmus, der seiner Sprache oft geradezu poetischen Wohllaut verleiht: „. . . il faut choisir entre la santé . . . *d'une part,* et *de l'autre* les plaisirs spirituels" (V a, 171). „. . . peu à peu devinrent distincts *les motifs entrecroisés* auxquels *de nouveaux* s'ajoutaient". (V a, 176). „. . . sa vie était *succesive* et *fugitifs* ses plus grands désirs". (V b, 218). „Mon angoisse était donc *double,* et *double* mon amour . . ." (VI a, 144). „Recevoir l'hommage de M. de Charlus . . . *c'était tout le snobisme* comme *ç'avait été tout le snobisme du baron* de le lui refuser". (VII a, 229). „. . . elle

[25] cf. Spitzer, a.a.O., I, 146 ff. u. Lerch, Franz. Sprache u. Wesensart, S. 236 f.
[26] Lerch, ebd., S. 238.

ne (le) voyait *plus jamais* car *plus jamais,* elle n'allait dans ce bar . . ." (VII b, 78/79). Auch die Stellung Substantiv — Adjektiv, Adjektiv — Substantiv muß hierher gerechnet werden. Sie tritt stellenweise außerordentlich häufig auf: „. . . le souvenir voluptueux, l'inquiète recherche . . ." (V a, 126). „. . . le récit moqueur, la rieuse chronique . . ." (V a, 156). „. . . un abandon entier, un indissoluble attachement . . ." (V a, 157). „. . . son indifférent regard, son calme hautain . . . (V a, 193). „. . . par scrupule fraternel et tendre solidarité . . ." (V a, 245). „. . . le style munichois ou le moderne style . . . (V b, 54). „. . . un regard lointain et une légère grimace . . ." (V b, 116). „. . . (l')alliage d'or fin et d'indestructible azur". (VI a, 114).

6. Archaistische Wortstellung.

Einem Autor, dessen Ziel es ist, die Komplexität des Lebens darzustellen, muß jedes sprachbereichernde Element willkommen sein. Er wird also neben der Anwendung von Modernismen ebenso gern auf die archaischen Elemente zurückgreifen, die sich bis heute in der Sprache erhalten haben, ja wird ihre Anwendung so weit wie möglich ausdehnen. So finden wir in der Prosa Prousts sogar solche archaischen Wortstellungstypen, die sonst nur noch in der Poesie vorkommen (als Typus zitiert Lerch, Syntax III, S. 361, ein Beispiel aus Racine, Phèdre: C'est Venus tout entière à sa proie attachée): „Mme de Villeparisis avait classé le matin les lettres autographes de personnages historiques *à elle adressées* . . ." (III a, 170). „. . . ces mots . . . *à moi adressés* . . ." (VI b, 164). „. . . il y avait une certaine progression *à moi due*". (VI a, 183). Inversion nach vorangestelltem Prädikatsnomen, die wir oben schon festzustellen Gelegenheit hatten („suffisante pour notre bien est cette vie illusoire . . ." (VII b, 63), finden wir auch in folgender archaischer Wortstellung: „. . . nous sommes prêts à nous lever quand *force nous est* de constater . . . que personne n'est venu". (IV c, 33). „. . . je croisai . . . avec Bloch que je n'avais pas entendu sonner, de sorte que *force me fut* de le recevoir . . ." (VI a, 45). „. . . elle . . . a épousé un forçat, ou, *qui pis est,* un homme divorcé". (III a, 136). „Une femme menteuse . . . peut leurrer . . . et *qui plus est* . . ." (VI b, 98). Auch das Adverb findet sich in solchen archaischen Typen impulsiv vorangestellt: „. . . le sévère Charlus *tout de noir habillé* . . ." (V b, 13). „Ce garçon pouvait agir *comme bon lui semblait* . . ." (VI b, 188). „Que cette joie . . . entrât dans le néant *peu m'importait*". (VII b, 244). Um anknüpfende, nicht impulsive Voranstellung handelt es sich in folgenden Sätzen[27]: „. . . Le duc actuel, *si duc il y a,* est le troisième". (V b, 42). „. . . un des grands tralalas de ma tante, *puisque tante il y a* . . ." (VII b, 174).

[27] Vgl. Lerch, Syntax III, S. 468/69.

Diese Archaismen wirken in der Sprache Prousts durchaus organisch. Durch die Vielseitigkeit der Stilelemente ist es so schwierig, den Stil Prousts in irgendeine bestimmte Literaturepoche einzuordnen, daß man ihn geradezu als zeitlos bezeichnen kann. Er könnte also geradeso gut ins 17. Jahrhundert wie ins 19. Jahrhundert gehören (auf die stilistische Verwandtschaft mit Saint-Simon ist ja bereits mehrfach hingewiesen worden).

d. Bindemittel.

Von großer Bedeutung für die Gesamtsicht ist die Frage der Satzverknüpfung. Die Dringlichkeit der Lösung dieser Frage verstärkt sich noch, wenn es sich, wie bei Proust, darum handelt, eine vollständige Vision ohne allzu häufige Unterbrechungen durch Einteilung in viele Sätze und Kapitel wiederzugeben. Eine in einen einzigen Satz gepreßte Impression erfordert von dem Autor wahre Meisterschaft in der Anwendung der Mittel, alle Elemente der betreffenden Impression zu vereinigen. Der eine vollständige Impression enthaltende Satz muß oft außerordentlich lang werden, was natürlich nicht ohne Gefahr für die Klarheit des Stils ist: leicht fällt der Schriftsteller aus der Konstruktion, oder er macht es dem Leser unmöglich, sich in dem Satzlabyrinth zu orientieren. Die erstere Gefahr existiert für einen mit so vorzüglichem Gedächtnis ausgestatteten Dichter wie Proust nicht. Wie er der zweiten begegnet, werden wir im folgenden untersuchen.

Damit der Leser nicht zu viel Schwierigkeiten hat, der Darstellung zu folgen und die vollständige Impression daraus zu erkennen, handelt es sich vor allem darum, die Bindung der Impressionselemente zu sichern.

1. Tandis que.

Unter den verschiedensten Bindemitteln gewinnt für Proust besondere Bedeutung die Konjunktion „tandis que", deren häufiger Gebrauch auffällig ist[28]. Proust selbst äußert sich darüber in *„A propos du Style de Flaubert": „. . . le 'tandis que' ne marque* pas . . . un temps, mais est un de ces artifices assez naïfs qu'emploient tous les grands descriptifs dont la phrase serait trop longue et qui ne veulent pas cependant séparer les parties du tableau". (S. 79/80). Wie das „tandis que" diese Forderung erfüllt, beobachten wir an einigen Beispielen:

„Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger, où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le

---

[28] cf. Spitzer, a.a.O., II, 377 ff.

bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs; et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, *tandis que* les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules". (I a, 21). Offensichtlich handelt es sich bei dem ‚tandis que' nicht darum, daß diese Empfindungen sich gleichzeitig in der Seele des Knaben abspielen, sondern darum, die Gesamtimpression in diesen einzigen Satz zu fassen; sie umfaßt zu gleicher Zeit die Qualen, die der Knabe eben in seinem Zimmer beim Betrachten der Märchenbilder erlitten hat, und die Erleichterung, diesen Leiden entronnen zu sein. Die Vollständigkeit der Impression erhält durch ihre Verdichtung in einen einzigen Satz abschließenden Charakter. In der gleichen Weise wird der Eindruck von dem Kirchenportal in Balbec durch einen einzigen Satz wiedergegeben, dessen Teile durch 'tandis que' verbunden sind; hier wird es, da es sich um eine Skulptur handelt, noch stärker evident, daß dem 'tandis que' keinerlei zeitliche Bedeutung zukommt.

„. . . et la ceinture jetée par la Vierge à Saint Thomas pour lui donner la preuve de la résurrection; ce voile aussi que la vierge arrache de son sein pour en voiler la nudité de son fils d'un côté de qui l'Eglise recueille le sang, la liqueur de l'Eucharistie, *tandis que,* de l'autre, la Synagogue dont le règne est fini, a les yeux bandés, tient un sceptre à demi-brisé et laisse échapper avec sa couronne qui lui tombe de la tête, les tables de l'ancienne Loi . . ." (II c, 106).

2. Das Demonstrativpronomen.

Ein anderes Bindemittel von Bedeutung ist das Demonstrativpronomen vor einem Substantiv des Hauptsatzes, auf das sich ein Nebensatz bezieht. Es bewirkt durch enge Verknüpfung der Satzteile, daß die Substanz des Satzes besser zur Wirkung kommt. Gleichzeitig stellt es den Konnex zwischen Autor und Leser her, da der Autor sozusagen auf etwas dem Leser Bekanntes anspielt. „. . . le petit cabinet de repos . . . dégageait . . : *cette* odeur obscure et fraîche . . . qui fait rêver longuement les narines quand on pénètre dans certains pavillons de chasse abandonnés . . ." (I a, 108). „. . . c'est *cette* possession . . . que par une ruse diabolique la nature charge de détruire le bonheur". (II b, 36). „. . . il y avait en moi une force qui luttait . . . contre *cette* force malsaine qui me représentait . . . la promenade de Gilberte dans le crépuscule . . ." (II b, 38). „Notre mémoire ressemble à *ces* magasins, qui, à leurs devantures exposent d'une certaine personne, une fois une photographie, une fois une autre". (II c, 172). „L'objet de notre inquiète investigation est plus essentiel que *ces* particularités de caractère, pareilles à *ces* petits losanges d'épiderme dont les combinaisons variées font l'originalité fleurie de la chair" (II c, 179).

3. Vorausnahme der grammatischen Übereinstimmung.

Ein außerordentlich wirksames Mittel zur Bindung der Satzteile ist die einem Substantiv vorausgenommene grammatische Übereinstimmung, die spannungerregend und -steigernd wirkt: *„Telle, étourdie* par la gaîté des fidèles, *ivre* de camaraderie . . ., Mme Verdurin . . . sanglotait d'amabilité". (I a, 296). „. : , nous restions . . . sur l'herbe où *parvenaient* jusqu'à nous, *horizontaux, affaiblis,* mais *denses* et *métalliques* encore des sons de la cloche". (I a, 245).

„. . . je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes . . . de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, *débarquée,* on ne sait d'où, une bande de mouettes . . ." (II c, 35). „. . : nous discernâmes, à peine *séparées* du lumineux azur, *sortant* des eaux, *roses, argentines, imperceptibles,* les petites cloches de *l'angelus".* (IV b, 45).

Oft ist es auch das Personalpronomen, das einem Substantiv vorausgenommen wird: „Je n'oublierai jamais deux charmants hôtels . . . entre lesquels, quand on *la* regarde du beau jardin qui descend des perrons vers la rivière, la flèche gothique d'une église qu'ils cachent s'élance . . ." (I a, 98). „Et Mme Cottard sortit de son manchon pour *la* tendre à Swann sa main gantée de blanc". (I b, 227). „. . . je restai en arrière, penché, comme si j'étais subitement intéressé par *elle,* vers la vitrine du marchand d'antiquités . . . (II c, 125). „Il sourit à ce moment, pour *lui* dire adieu de loin, à la nièce de Jupien". (III a, 239).

„. . . je m'étais . . . assis . . . dans le deuxième salon, quand du premier où sans doute *elle* avait été assise . . . je vis déboucher, *majestueuse, ample* et *haute* dans une longue robe de satin jaune . . . la duchesse". (III b, 58/59).

Diese Art des Vorgehens ist von besonderer Wirksamkeit, weil sie die Aufmerksamkeit des Lesers schon auf das Kommende hinlenkt; ein impressionistisches Verfahren, das den Vorgang vor den Augen des Lesers entstehen läßt; z. B. „telle" und „étourdie" rufen schon die Vorstellung von etwas Weiblichem hervor, das darauf als Mme Verdurin erkennbar wird; oder man sieht etwas aus dem Ärmel der Mme Cottard hervorkommen und erkennt darauf, daß es ihre Hand ist. Dieses impressionistische Verfahren verlangt allerdings vom Autor einen intellektualistischen Aufwand; denn er muß natürlich das Objekt kennen, dessen grammatische Übereinstimmung er antizipieren will.

4. Wortwiederholung.

Häufig muß ein Wort, von dem der Autor etwas aussagen will, das aber von Zwischenbemerkungen überwuchert ist, wiederholt werden, damit die Beziehungen der Satzteile bestehen bleiben.

Diese Wortwiederholung erfüllt außerdem die Forderung des Ordnens und Klärens innerhalb des Satzgefüges.

„. . . dans ma mémoire, du Swann que j'ai connu plus tard avec exactitude je passe *à ce premier Swann,—à ce premier Swann* dans lequel je retrouve les erreurs charmantes de ma jeunesse, et qui d'ailleurs ressemble moins à l'autre qu'aux personnes que j'ai connues à la même époque, comme s'il en était de notre vie ainsi que d'un musée où tous les portraits d'un même temps ont un air de famille, une même tonalité — *à ce premier Swann* rempli de loisir, parfumé par l'odeur du grand marronnier, des paniers de framboises et d'un brin d'estragon". (I a, 34). „. . . je me rappelais que le nom d'employé est comme le port de la moustache pour les garçons de café, *une satisfaction* d'amour-propre donnée aux domestiques et que cette dame qui venait de sortir était Françoise (probablement en visite à la caféterie ou en train de regarder coudre la femme de chambre de la dame belge), *satisfaction* qui ne suffisait pas encore au lift . . ." (II c, 51).

Es ist erstaunlich, mit welch unfehlbarer Sicherheit der Autor nach noch so ausgedehnten gedanklichen Exkursionen immer wieder zu der Eingangsäußerung zurückkehrt, um sie dennoch zu vollenden.

Oft dient die Wortwiederholung auch nur dazu, Ungenauigkeiten in der Konstruktion zu vermeiden: „La *nature* de ma grand'mère, *nature* qui était tout juste l'opposé de mon total égoïsme, se reflétait pourtant dans la mienne". (II c, 121).

„. . . après quelques *efforts* pour me redresser, *efforts* infructueux d'abord et interrompus par des chutes sur l'oreiller . . ." (II c, 79). „. . . cette connaissance se faisait par soustraction, chaque partie . . . de désir étant remplacée par une *notion* qui valait infiniment moins, *notion* à laquelle il est vrai que venait s'ajouter une sorte d'équivalent . . ." (II c, 149/150). „. . . tant est grande la multiplicité de chacun, de la richesse des *lignes* de son visage et de son corps, *lignes* desquelles si peu se retrouvent aussitôt que nous ne sommes plus auprès de la personne . . ." (II c, 207). „. . . qu'Albertine eût dîné au château du régent de la Banque . . . cela n'en donnait pas moins à la jeune fille, pour la mère d'Andrée une sorte de considération particulière qui s'alliait très bien à la pitié et même au *mépris* excités par son infortune, *mépris* augmenté par le fait que M. Bontemps eût trahi son drapeau . . ." (II c, 235).

Die Wiederholung wird gelegentlich auch da angewandt, wo die syntaktische Klarheit gar nicht in Frage gestellt ist; in solchen Fällen dient sie dazu, dem betreffenden Worte erhöhten Nachdruck zu verleihen: .

. . un air . . . qui empêchait maman de regarder jamais *cette photographie, cette photographie,* qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci . . . (IV a, 210).

Starker Akzent fällt auf das wiederholte Wort, wenn es mehr als zweimal erscheint:

„. . . cette réalité . . . qui est tout simplement notre *vie,* la vraie *vie,* la *vie* enfin découverte . . . la seule *vie* . . . réellement vécue, cette *vie* qui . . . habite . . . chez tous les hommes . . . (VII b, 48).

Kunstvollen Aufbau zeigt folgender Satz:

le mensonge parfait
sur les gens que nous connaissons,
sur les relations que nous avons eues . . .
sur notre mobile . . .
le mensonge
sur ce que nous sommes,
sur ce que nous aimons,
sur ce que nous éprouvons . . .
ce mensonge-là est une des seules choses . . .
qui puisse nous ouvrir des perspectives . . . (V b, 19).

Zweimal wird der Fluß des Satzes retardiert durch eine Triade, die ebenfalls Wortwiederholung zeigt; das sechsmalige „sur" läßt die Spannung schon unerträglich erscheinen, als endlich die Aussage über die „mensonge" erfolgt. Daß ein solcher Satz nicht von einer Impression beherrscht ist, liegt auf der Hand. Dem gedanklichen Inhalt entspricht der intellektuelle Aufbau.

Der Impressionist, dem es vor allem darauf ankommt, seiner Intuition zu folgen, wird niemals so sehr sein Augenmerk darauf richten, daß durch die Zusammenballung einer Impression oder einer Ideenfolge in einem einzigen Satz ihre Klarheit verlorengehen könnte; doch Proust, der sich hier gleichzeitig als Intellektualist zu erkennen gibt, duldet keine Satzform, die den Satzgehalt nicht mit aller Deutlichkeit vermitteln würde; denn die Vollkommenheit des Werkes ist abhängig von der Vollkommenheit des einzelnen Satzes.

5. Das Relativpronomen.

Das im allgemeinen gebräuchlichste Bindemittel ist das Relativpronomen *qui,* das bei Proust, seiner Abneigung gegen jegliche Undeutlichkeit gemäß, fast immer durch *lequel* ersetzt wird, das gelehrter und nach Spitzer fast wissenschaftlich ist; so fügt es sich gut in das wissenschaftlich-analytische Vorgehen Prousts in seiner Darstellung ein.

„. . . Saniette lequel absorbé dans les réflexions avait cessé de manger . . ." (I b, 66).

„. . . un de ces esprits inventifs . . . lesquels font des trouvailles . . ." (II a, 115).

„. . . la femme de l'académicien bavard, laquelle était remarquable . . . (II a, 121).

„. . . sa vie individuelle . . . ne lui parut plus l'obliger à des devoirs effectifs lesquels étaient remplacés pour lui par le devoir d'imaginer ces autres vies . . ." (II a, 183).

„. . . la mer, laquelle commençait plus loin . . ." (II c, 103).

„Variations d'une croyance, néant de l'amour aussi, lequel, préexistant et mobile s'arrête à l'image d'une femme . . ." (II c, 129).

„. . . un grand peintre, lequel savait maintenant mon désir . . . (II c, 138).

„. . . un ton extrêmement froid lequel était chargé de corriger l'amabilité forcée . . . (II c, 141).

„. . . la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer . . ." (II c, 187).

6. Partizipialkonstruktionen.

Außer seiner Liebe für die Bindung durch *lequel* zeigt Proust eine gewisse Neigung, Partizipialkonstruktionen anzuwenden, deren Kürze der Klarheit seiner langen Sätze nur förderlich sein kann und die oft ermüdenden unterordnenden Konjunktionen erspart.

(Es ist von vergangener Zeit die Rede):

„. . . — passé presque *descendu* dans la terre,
couché au bord de l'eau, . . .
me *donnant* fort à songer,
me *faisant* ajouter dans le nom de Combray à la petite ville d'aujourd'hui une cité très différente,
retenant mes pensées par son visage incompréhensible et d'autrefois . . ." (I a, 241).

„. . . mon imagination *reprenant* des forces au contact de ma sensualité, ma sensibilité se *répandant* dans tous les domaines de mon imagination, mon désir n'avait plus de limites". (I a, 226).

„. . . quand elle mentait *prise* de peur,
se sentant peu armée pour se défendre,
incertaine du succès,
elle avait envie de pleurer . . ." (I b, 94).

„Le plus grand bonheur . . . eût été . . . que *ruinée, déconsidérée, dépouillée* de tous les privilèges . . .
n'ayant plus de maison où habiter . . .
elle vînt me demander asile. (III a, 61).

e. Präzision.

Der unbedingte Wille zur Realität duldet keine Ungenauigkeiten; deshalb ist Proust ständig auf der Suche nach dem genauesten, zutreffendsten Ausdruck. Welche Anforderungen er an sich selbst stellt, mag eine Analogie zu seiner Leidenschaft für Präzision aus seinem Leben zeigen. Sterbenskrank, verließ er seine Wohnung nur noch, „pour compléter et préciser son enquête sur le monde". Dieser Bemerkung Pierre-Quints folgt eine Anekdote, die erzählt, wie Proust sich eines Abends von seinem Krankenlager erhoben habe, um auf einer Gesellschaft festzustellen, wie der Prinz von Sagan heute sein Monokel trüge, ob er ihn als Modell für eine seiner Gestalten nehmen könnte[29]. Das Ergebnis dieser Untersuchung ist vermutlich die köstliche, voll witziger Nuancen steckende Monokelstudie, die Swann bei der musikalischen Soirée der Marquise de Saint-Euverte anstellt (I b, 158/59). Wir kommen später noch darauf zurück. Sein Wille zur Präzision verließ Proust nicht einmal kurz vor seinem Tode: Er „bat die Person, die bei ihm wachte, ihm ein Manuskriptblatt zu geben, auf dem die Agonie eines seiner Helden geschildert war: „J'ai plusieurs retouches à y faire, maintenant que me voici presque au même point"[30]. Derartig war die Wichtigkeit, die er der künstlerischen Wahrhaftigkeit, der Realität und der Präzision in seinem Werk beilegte.

1. Kommentare und Korrekturen.

Wir finden nicht nur Prousts Manuskripte mit kommentatorischen und korrigierenden Bemerkungen überladen, sondern auch den Text selbst: Wiederum, wie wir es schon mehrfach sahen, ein impressionistisches Vorgehen; der Leser wird genötigt, an den Bemühungen um die beste Form, den genauesten Ausdruck teilzunehmen.

„Que de fois *j'ai vu, j'ai désiré imiter* un rameur . . ." (I a, 245).

„. . . je *voyais — ou plutôt je sentais imprimer* sa forme dans mon cœur . . . une imcomparable victoria . . ." (I b, 289).

„Le premier était *la suite, le reflet* des incidents . . ." (II b, 45).

„Il faut chercher *à nourrir, à faire croître* ces pensées . . ." (II b, 47).

„. . . un scrupule — *que je n'ai peut-être pas tout à fait deviné . . . ou pas voulu deviner* . . ." (V a, 15).

„. . . les lieux où l'être veut *se trouver — et cacher qu'il veut se trouver* . . ." (V a, 123).

Die Korrektur wird auch wohl durch ein presque, ein peut-être eingeschränkt:

---

[29] Pierre-Quint, a.a.O., S. 73.
[30] NRF. 1923, S. 72.

„. . . il voyait Odette *en rire, en rire avec lui, presque en lui.* (I b, 102).

„Ainsi trouvait-il dans ce reproche . . . comme *une preuve d'intérêt, d'amour peut-être* . . ." (I b, 149). „. . . ce sentiment *de leur inégalité, presque de leur indignité* . . . (II b, 56). „. . . son pouvoir *d'oublier, presque de haïr,* l'objet récent de son amour . . ." (V a, 28). „Ainsi je détournais la conversation *par discrétion. Par scrupule aussi".* (I a, 209).

Hier ist der Wille zur Genauigkeit besonders hervortretend; der Satz ist schon beendet. In der darauf eintretenden Sprechpause erkennt der Autor, daß die „discrétion" nicht das einzige Motiv war; so vervollständigt er den Bericht durch einen neuen Satz, mag er auch syntaktisch unvollständig sein: „Par scrupule aussi".

Das gleiche Vorgehen zeigen folgende Beispiele: „. . . ce que disait M. de Charlus était *aveuglément* cru . . . par Morel. *Aveuglément et follement,* car . . . les enseignements de M. de Charlus étaient faux . . . (IV c, 180). „J'étais *plus maître* que je n'avais cru. *Plus maître c'est-à-dire plus esclave* . . . ." (V a, 214). *„Si nous n'avions pas* de rivaux, le plaisir ne se transformerait pas en amour. *Si nous n'en avions pas, ou si nous ne croyions pas en avoir* . . ." (VII b, 63).

Noch stärker wird das Nachdenken auf den wiederholten Satzteil konzentriert, wenn er als selbständiger nominaler Frage- oder Ausrufsatz erscheint:

„. . . la merveilleuse part de notre mémoire est *hors de nous* . . . *Hors de nous? En nous pour mieux dire* . . ." (II b, 60/61). „. . . . ce n'était plus l'Avenir d'Albertine, c'était *son Passé. Son Passé?* C'est mal dire puisque pour la jalousie il n'est ni passé ni avenir, et que ce qu'elle imagine est toujours le présent". (VI a, 120). (les traits) *d'un dieu* égyptien. *Un dieu! un revenant plutôt".* (VII b, 104).

2. Die Anapher.

Zu den nachträglichen Kommentaren und Korrekturen gehört auch die Anapher, die nach Spitzer „syntaktisch vereinheitlichende Selbstkorrektur" ist.

„Et puis l'avantage *qu'il se sentait,* —
qu'il avait tant besoin de se sentir, —
sur eux". (I b, 86).

„. . . il . . . n'aurait pas été d'ailleurs très mécontent *qu'on se la figurât* tenant à lui, — *qu'on les sentît* unis l'un à l'autre . . ." (I b, 75). „. . . pour lui *dont les yeux quoique* délicats amateurs de peinture, *dont l'esprit quoique* fin observateur de mœurs portaient à jamais la trace . . . de la sécheresse de sa vie . . . (I b, 34). „. . . un monde qui nous semble *sans forme parce que* nos yeux ne les perçoivent pas, *sans signification parce qu'il* échappe à notre intelligence . . ." (I b, 34).

„Ma mère s'émerveillait qu'il fût *si exact quoique si occupé, si aimable quoique si répandu* . . ." (II a, 16).

„. . . chez ceux qui aiment et sont abandonnés, le sentiment d'attente . . . *fait succéder à un premier état, un second extrêmement identique, fait succéder à un premier état un second exactement contraire*". (II b, 45).

„. . . son regret *de ne pas avoir vu* Swann dans l'après-midi, *de ne pas lui avoir ouvert,* était devenu un véritable désespoir" (I b, 95).

. . . la musique qui les convierait *à se taire, à rêver ensemble, à se regarder, à se prendre la main*". (I b, 103).

„Or, tout autant *qu'une retraite, qu'une maladie, qu'une conversion religieuse,* une liaison prolongée substitue d'autres images aux anciennes". (II a, 60).

Weitere Beispiele: IV a, 182; V a, 156; V a, 241/2; V b, 19; V b, 40; V b, 65; VII b, 80. Man fühlt geradezu das Ringen um den eindeutigen und in jeder Weise befriedigenden Ausdruck für das, was der Autor denkt und empfindet.

Das gleiche Ziel wird erreicht durch die Distinktion.

3. Die Distinktion.

Hierbei wird die Genauigkeit des Ausdrucks dadurch erlangt, daß zunächst einmal alles das ausgeschaltet wird, was nicht genau zutreffen würde; so werden durch Abstraktion immer engere Kreise um das wirklich Zutreffende gezogen. Es ist ein vor den Augen des Lesers stattfindendes Vortasten zum rechten Ausdruck.

„. . . la naissance du marquis devait *non pas* les mettre en garde, *mais* les garantir". (II a, 12). „C'est . . . l'amulette qui préserve les individus . . . *non* du danger *mais* de la peur du danger, *en réalité* de la croyance au danger . . ." (II b, 14).

„. . . le moyen matériel avait été obtenu, mais, au même moment, *sinon* par un effet logique, *du moins* par une conséquence fortuite de cette réussite première, la joie avait été dérobée". (II b, 36).

„. . . notre notion de la personne vivant . . . en nous . . . s'empreint *sinon* des douceurs fréquentes de l'espoir, *tout au moins* du calme d'une tristesse permanente". (II b, 40).

„. . . notre attente qui continue est déterminée, . . . *non plus* par le souvenir du passé que nous avons subi *mais* par l'espérance d'un avenir imaginaire. (II b, 46).

„(le) regard interrogateur qui décèle *non* la surprise, *mais* le désir d'avoir l'air surpris . . ." (II c, 125).

„N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitaient plus d'êtres . . . que dans un jeu de cartes . . . *Non pas seulement* tant d'êtres, *mais* le

désir, le souvenir voluptueux, l'inquiète recherche de tant d'êtres". (V a, 126). „. . . le style pour l'écrivain —. . . est une question *non* de technique, *mais* de vision". (VII b, 48).

Feinste Unterschiede werden auf diese Weise herausgearbeitet. Im folgenden Beispiel liegt die Distinktion sogar nur im Tempus: „Gilberte *appartenait ou du moins appartint,* . . . . à la variété la plus répandue des autruches humaines . . ." (VI b, 53).

Die subtilsten Nuancen werden so sprachlich zum Ausdruck gebracht; alle Übergänge, Zwischenwerte, Schattierungen werden erfaßt und dem Leser übermittelt. Im nächsten Abschnitt wird weiter davon die Rede sein.

4. Nuancen.

Nirgends kommen die sprachlichen Nuancen vorteilhafter zur Geltung als in der Beschreibung der Farben. Wie allen wahren Künstlern ein besonderes Feinempfinden für Sinneseindrücke gemeinsam ist, so daß man auch bei Literaten oft von Musikerohren und Maleraugen sprechen darf, so gibt uns auch Proust in reichem Maße Gelegenheit festzustellen, daß er die Welt mit den Augen eines Malers sieht, dem die Farben seiner Palette niemals ausreichen, um die unendliche Vielfältigkeit der Nuancen, die er sieht, wiederzugeben, sondern der sich gezwungen sieht, sie zu mischen. Da der Wortreichtum für Farben nicht dem der wirklich gesehenen Nuancen entspricht, muß der Schriftsteller diesen Mangel dadurch auszugleichen suchen, daß er zum Vergleich Objekte heranzieht, deren Farbton er als bekannt voraussetzt; so wird seinem Bedürfnis, die genaue Farbnuance zu treffen, Genüge getan. Eine unendlich reiche Farbscala rollt sich so vor unserm Auge auf.

„Il y a dans les nuages ce soir . . . un bleu plus floral qu'aérien, un bleu cinéraire". (I a, 189). „. . . Gilbert le Mauvais dans le vitrail . . . passait du vert chou au bleu prune . . ." (I a, 247).

„. . . (les) gants gris perle . . . (I b, 158). „. . . la partie vitrée était translucide et bleue, d'un bleu de fleur, d'un bleu d'aile d'insecte . . ." (VI a, 105).

Oft ist für ihn die darzustellende Nuance so ungleich jeglicher Farbe des Spektrums, daß er vorzieht, sie durch „Farbe dieses oder jenes Gegenstandes" wiederzugeben:

„. . . une petite bande . . . couleur d'héliotrope . . ." (I b, 255).
„. . . une couleur rose, presque violette, de framboises mûres". (III a, 169). „. . . le magnifique manteau couleur pensée . . ." (III a, 242).

„. . . des assiettes . . . à la couleur capucine . . . (VII a, 27).
„. . . une immense mer nuance de turquoise . . . (VII a, 94).

Oder, wenn er die Nuance noch stärker präzisieren will, zieht er Farbtöne zweier Gegenstände zum Vergleich heran:

„. . . on aurait dit . . . une ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge". (I a, 95).

Manchmal verzichtet der Autor auch auf die Beifügung „couleur de": „sa jupe prune" (I a, 22). „. . . l'affiche lie de vin de la Comédie Française" (I a, 110). „. . . ces taffetas gorge de pigeon . . ." (II b, 29). „. . . (des) moulures chocolat des plinthes" (II c, 96). „(l') écume lilas" (II c, 97). „. . . sa robe de satin chair . . ." (III a, 33). „(la) jupe hortensia . . ." (III a, 159).

Ein Blau, ein Gelb, ein Rosa kann in unendlich nuancierten Variationen auftreten:

„. . . les grandes ombres des arbres donnaient à l'eau un fond que parfois . . . j'ai vu d'un bleu clair et cru, tirant sur le violet" (I a, 244). „. . . le soleil . . . teignait . . . les flots du Grand Canal d'un . . . sombre azur . . ." (I b, 251). „. . . : une vaisselle de Sèvres bleu de roi . . ." (III a, 118). „. . . un bleu méditerranéen" (IV a, 193); „. . . la dispersion d'innombrables pétales soufrés . . ." (I a, 189). „. . . jaune coquille d'œuf" (I b, 247). „. . . les jaunes ocreux . . ." (V b, 10);

„rose de cierge" (I a, 79); „rose vif de la balsamine" (I a, 103); „rose d'un cuir ancien de Cordoue" (I a, 203). „. . . le rose avait cette teinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium" (II c, 37). „. . . rose soufré" (II c, 247); le rose violacé du cyclamen" (II c, 249).

Der Aufwand einer ganzen Farbskala scheint nicht zu groß, allein die Morgenröcke der Mme Swann zu beschreiben:

„vieux rose, cerise, rose Tiepolo, blanche, mauve, verte, rouge, jaune unie ou à dessins" (II a, 157).

Die in der Wirklichkeit überwiegenden ungenauen Farbtöne finden sich in Prousts Darstellung in überreicher Fülle; sie werden sprachlich durch die mit der Endung -âtre versehenen Farbadjektive wiedergegeben.

„. . . des grappes de fleur . . . rougeâtres" (I a, 127); „les visages de pierre sculptée grisâtres" (I a, 218); „leurs ailes bleuâtres" (I a, 244); une vapeur blanchâtre" (II c, 188); „la lumière verdâtre des yeux" (II c, 247); „le soleil verdâtre" (VI b, 143). Übertragen: „le sourire noirâtre" (VI b, 22).

Die häufig auftretenden von Farbadjektiven abgeleiteten Verben lassen den Farbeindruck gleichsam vor unseren Augen erstehen:

„. . . le soleil . . . jaunissait la bordure (d'une nuée)" (I a, 216). „. . . (le) Petit-Pré, verdoyant au milieu de la ville" (I a, 75); „le ciel blanchissant" (I a, 217). „. . . ça et là . . . rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa" (I a, 244). „. . . ses yeux bleuissaient comme une pervenche" (I a, 255). „. . . la route . . . . où bleuissaient . . . les falaises" (IV b, 47).

Auch im figurlichen Sinn finden sie ihre Anwendung: „. . . les imaginations de la jalousie . . . noircissaient la vie" (II a, 133); le

rougeoyant septuor différait . . . de la blanche sonate . . ." (V b, 71). Viele Beispiele zeigen die substantivische Anwendung von Farbadjektiven: le violet (I a, 244); un bleu (I a, 244); le rose (II c, 37); (II c, 249); un blond (IV a, 139); le brun (VI b, 111).

Dieses im Neutrum mit dem Artikel gebrauchte Adjektiv ist nach Lanson „propre à évoquer des sensations indéterminées, des visions indéfinies"[31].

Es wird auch oft im Plural gebraucht, was diesen Eindruck der Unbestimmtheit, der Unendlichkeit noch verstärkt:

„des violets, des bleus" (I a, 189); (les) rouges des feuilles, (les) bleus des affiches III a, 73; les jaunes V b, 10.

Da die Farbe meistens der erste Eindruck ist, den wir von einem Gegenstand gewinnen, so setzt Proust nach impressionistischer Manier fast immer das Farbadjektiv vor das dazu gehörige Substantiv: de blondes Andromèdes I a, 189; leur rose minaret I a, 196; en blanche chair de fleur de fraisier I a, 200; de rouges sanguines I a, 203; leurs rougissants boutons I a, 211; la mauve agitation des flots I a, 300; la blonde joueuse I b, 255; la rouge combustion I b, 299; les blanches fourrures II a, 241; le blanc et brillant tapis II b, 49; les noires ombres II c, 43; un vert aquarium II a, 69; la noire église II c, 191; leur brune sécheresse II c, 213; la rose carnation II c, 213; un écarlate effeuillement d'anémones II c, 258; les blanches déités III a, 36; (le) noir orage IV c, 34; cette brune obscurité V a, 167; (la) rose congélation; la blonde vapeur V a, 227.

Die gesteigerte, man möchte sagen gewissenhafte Genauigkeit in der Wiedergabe farblicher Effekte läßt ihn auch vor kühnen, unerwarteten, oft in sich widerspruchsvoll erscheinenden farblichen Attributen nicht zurückschrecken. Die Sonne, die man gewohnt ist, in gelben bis roten Farbtönen dargestellt zu sehen, erscheint bei Proust als „brun" (VI b, 111) oder gar „verdâtre" (VI b, 143); in seiner Sicht gibt es „(une) lune rose, (un) ciel violet (III a, 138); (des) violettes blanches (I a, 90) und (des) violettes noires (V a, 22). Der Schnee ist nicht schlechtweg weiß, sondern mit Licht- und Schattenverteilung „cette neige d'or bleuté" (VII a, 62). Dieses Sehen-Können Prousts und seine Gabe, das Gesehene genau entsprechend sprachlich wiederzugeben, gestattet ihm eine solche Fülle an Ausdrucksabwandlung, daß eine ermüdende Wiederholung nicht zu befürchten ist. Jedes Ding wird durch die Originalität der ihm beigelegten Attribute zu etwas Einmaligem, das man nicht übersehen kann, das Beachtung fordert und verdient.

5. Das Abstraktum.

Der Farbeindruck ist oft so stark vorherrschend, daß diese Farbe uns zunächst als etwas Abstraktes erscheint, das unabhängig

[31] a.a.O., S. 242.

von einem Gegenstand existiert; erst sekundär ist dann die Wahrnehmung des Gegenstandes, an den die Farbe gebunden ist. Diese Tatsache greift der Impressionist auf, um das substantivierte Farbwort als Abstraktum zu gebrauchen. „Le mot abstrait", bemerkt Lanson, „dégage, illumine l'aspect des choses que l'écrivain veut considérer; il tire au premier plan la qualité qui seule importe parmi le faisceau des qualités dont le total constitue l'être ou la chose"[32]. Diese Art der Darstellung liebt Proust sehr; das geht schon aus der Häufigkeit der Farbsubstantive mit der Endsilbe -eur hervor: „la rougeur d'une pomme mûre" (I a, 219), une vive rougeur (I a, 150). „. . . l'étang . . . avait perdu sa rougeur" (I a, 193). „. . . une blancheur éclatante" (I a, 164); (des) blancheurs enivrantes (II b, 50); „les hésitantes rougeurs" (III a, 151); „la blondeur des cheveux" (III b, 111); „la blancheur bleu d'un lait" (IV b, 147); la blancheur fouettée" (IV b, 209).

Im übertragenen Sinn:

„la noirceur de ses intentions" (I b, 74).

Nicht nur bei der Farbdarstellung offenbart sich dieser Hang zur Abstraktion; auch andere Abstrakta begegnen auf Schritt und Tritt: „l'opacité des murs" (I a, 19); „la nouveauté de son langage" (I b, 74); „l'immobilité marmoréenne (des degrés) (I b, 155); „la majesté du gâteau au chocolat" (II b, 109); „la nudité de ses tendres couleurs" (II b, 52); „l'ensoleillement blanc de l'avenue" (II b, 58); „l'indécision d'une forme dans la fluidité d'un transparent et mobile azur" (II c, 46); „les reflets de son monocle, le rire de sa dentition, la blancheur de son œillet ou de son plastron plissé" (III a, 38); „la plénitude lumineuse de la plage" (IV a, 186); „la rotondité du ciel pâle" (IV a, 186); „la rondeur incommode et bombée de leurs voiles" (IV a, 189); „une immobilité et une blancheur de nymphéas" (IV b, 26); „la pureté bleue de la mer" (V b, 282); Im Plural gebraucht, repräsentieren solche Abstrakta sozusagen die intensivierte Eigenschaft: „des fadeurs de crême" (II c, 191); „des fraîcheurs de fruits" (ebd.) „mes ennuis d'aujourd'hui, mes désirs de demain" (I a, 72); (les mains d'Andrée) s'allongeaient souvent devant elle comme de nobles lévriers; avec des paresses, de longs rêves, de brusques étirements d'une phalange" (II c, 211); „ces lueurs" (II a, 147); „un regard particulier, venu des profondeurs" (IV a, 95); (l')hypothèse .... s'appuyait ... sur des silences, des regards, des rougeurs, des bouderies et même des colères . . ." (V b, 259).

Eine besondere Art der Abstraktion verdient hier noch erwähnt zu werden, nämlich die der Namen. Namen werden bei Proust zunächst konzipiert als farb-klangliche Abstraktion des Begriffes. Wie Rimbaud von Farben der Vokalklänge, so spricht Proust von Farben der Namenklänge, und in den Farben wiederum liegt eine Idee, ein abstrakter Begriff verborgen. „. . . je me les représen-

[32] a.a.O., S. 240.

tais (les Guermantes) . . . baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe: 'antes'" (I a, 247); „. . . il n'eût pas plus suffi que les paroles (de Mme de Guermantes) fussent fines, belles et profondes, il eût fallu qu'elles reflétassent cette couleur amarante de la dernière syllabe de son nom . . ." (III a, 187); . . . l'aigrette étincelante et blanche des *Diamants de la Couronne*, le satin lisse et mystérieux du *Domino Noir*" (Namen von Theaterstücken) (I a, 110). „Le nom du prince (Faffenheim) gardait l'élan, la naïveté maniérée, les lourdes 'délicatesses' germaniques projetées comme des branchages verdâtres sur le 'Heim' d'émail bleu sombre qui déployait la mysticité d'un vitrail rhénan, derrière les dorures pâles et finement ciselées du XVIII[e] siècle allemand . . ." (III a, 230).

Auch die Farben von Stoffen schließen solche abstrakten Begriffe ein. Proust sieht z. B. „. . . de la décision dans le velours bleu, une humeur facile dans le taffetas blanc,. . . . du sourire des grands sacrifices du crêpe de Chine noir . . " (II b, 30).

Der Gebrauch des Abstraktums gestattet dem Autor, dem Leser einen genauen Eindruck von dem, was er empfindet, zu vermitteln; dieses impressionistische Vorgehen gibt der Darstellung eine stilistisch außerordentlich vorteilhafte Intensität und Lebendigkeit, es regt den Leser zu Phantasietätigkeit, Vorstellungswillen und damit zum Nachschaffen der Impression an. Wenn man z. B. den Ausdruck „des fraîcheurs de fruits" herausgreift, so wird man ohne weiteres zugeben, daß sich daneben eine Form wie „des fruits frais" blaß und wirkungslos ausnehmen und außerdem nicht die genau entsprechende Nuance dessen erfassen würde, was der Autor auszudrücken beabsichtigt.

6. Das Substantiv als Adjektiv.

Der Forderung nach Klarheit entspricht auch der häufige Gebrauch des adjektivierten Substantivs, das zwar eine sprachliche Atrophie darstellt, aber in seiner Kürze ein willkommenes Mittel ist, die Präzision der Sprache zu unterstützen. Neben den schon erwähnten verkürzenden Farbausdrücken wie „vert chou, bleu prune" finden wir dafür Beispiele wie:

„un jubé Renaissance" (I a, 238); de vieilles soies Louis XIV (II a, 155); ses manières 'petite bande' (II a, 154); les expositions 'modern style' (I b, 239); une toilette'second empire' (II a, 159); la situation ni chair ni poisson (III a, 71); un air fin et Watteau (III b, 128); (le) genre jabot de dentelles (III b, 158); une chaire rococo (III b, 217); l'air pince-sans-rire (IV c, 111); un côté esprit de révolution (V a, 42); la contrepartie bon enfant (V a, 159); une vieille grand' maman rabat-joie (V b, 10); le ton Guermantes (V b, 77); la maîtresse bas-bleu (V b, 117); (les) façons Guermantes (VI b, 94); une façade Renaissance (VI b, 112); cette demeure . . . trop campagne (VII a, 7); des tuniques . . . très 'guerre' (VII a, 45);

la littérature genre Meilhac (VII b, 208); ce duc si 'Restauration'; cette cocotte tellement 'Second Empire' (VII, 221); un effet genre Récamier (VII b, 299); le style Empire (VII b, 229)".

Sogar als prädikatives Adjektiv tritt das Substantiv auf: „Il est très mauvaise langue" (II a, 189); „. . . vous ne me trouverez pas très fin de siècle" (I b, 225); „ma mère jugeait M. de Norpois un peu vieux jeu" (II a, 15); „il était extrêmement Guermantes" (III b, 111); „(il) s'était montré . . . si bon garçon" (V a, 181); „(le) grand seigneur . . . est plus peuple que le bourgeois" (V b, 77); „. . . il ne (la) trouve pas assez duchesse" (VI b, 50). „Gilberte était devenue très snob" (VI b, 51); „le Roi d'Angleterre avec qui du Lau était très ami" (VI b, 55); „ce qu'il croyait grand siècle" (VII a, 16); „ça faisait très hymne national, très Wacht am Rhein" (VII a, 87).

Neben solchen ein besonderes Genre bezeichnenden adjektivierten Substantiven finden sich in großer Auswahl gewöhnliche als Epitheta verwandte Substantive, die zwar nicht wie die oben angeführten der Forderung nach Kürze so sehr entgegenkommen als der nach Anschaulichkeit; die Dinge, denen sie beigefügt sind, erfahren durch sie eine Art Personifikation. Hier zeigt sich die Sprache Prousts als ein Instrument zur Belebung und Beseelung des Dargestellten.

„. . . ses organes récepteurs"	(I a, 37)
mes pas profanateurs"	(I b, 255)
une phrase incriminatrice"	(II b, 47)
des anges annonciateurs"	(II b, 50)
leur geste . . . provocateur	(II b, 57)
ce voyageur artiste	(II b, 66)
(des) yeux . . . rieurs	(II c, 41)
(des) plaisirs . . . tentateurs	(II c, 42)
le front songeur	(II c, 158)
votre talent charmeur	(II c, 202)
un ton . . . persifleur . . ."	(II c, 203)

Weitere Beispiele: III a, 36; 45; 56; — III b, 122; IV a, 59; IV c, 37; 67; — V a, 9; VII b, 83; VII a, 193.

Lanson sagt von derartig angewandten Substantiven, daß ihr Gebrauch „n'a pu se vulgariser dans la prose: ils sont restés en réserve pour des effets tout à fait exceptionnels". Dieses Stilmittel hat nach seiner Auffassung als künstlerische Aufgabe entweder „la représentation figurée et symbolique du mot-idée par le mot-image" oder „de présenter aux yeux une sorte d'hybride qui unit les deux formes désignées par les deux mots"[33].

7. „Mot propre".

Pierre-Quint sagt von Proust: „Il n'aimait dans le style que le terme précis, l'expression unique et juste qui lui causait une

[33] a.a.O., S. 245.

véritable joie" . . .[34]; diese Freude ist nur zu natürlich bei einem Künstler, für den die Präzision eine unbestreitbare Notwendigkeit ist, um in seinem Werk die Realität der Welt wiederzugeben. Ein umfangreiches Wissen ist die Voraussetzung für souveränes Schalten mit dem Wort; diese Voraussetzung ist bei Proust auf Grund seiner ausgedehnten und vielseitigen Studien durchaus gegeben. Sein ausgezeichnetes Gedächtnis stellt ihm stets einen Wortschatz zur Verfügung, der ihm gestattet, sich mit bewundernswerter Leichtigkeit auch wissenschaftlicher und technischer Ausdrücke zu bedienen; ebenso steht ihm eine Fülle fremdländischer Wörter zu Gebote. So braucht er nicht wie etwa Flaubert mühsam nach dem „mot propre" zu suchen; es bietet sich ihm selbst dar. Oft verzichtet er gar auf unmittelbare Verständlichkeit dem „mot propre" zuliebe, das der Präzision einer Nuance zu dienen geeignet ist. Doch besteht keine Gefahr der Überschätzung des „mot propre"; der Leser fühlt stets das Bedürfnis, dem mit seiner Anwendung entsprochen wurde. Eine so besondere, einmalige Weltansicht wie die Prousts erfordert in der Darstellung eine weit über normales Maß hinaus erweiterte Terminologie, und da Proust sich in seinem Werk mehr an ein Publikum wendet, dessen Intelligenz der seinen entspricht, ist die Gefahr der Unverständlichkeit von nicht zu großer Bedeutung.

Unter den Fremdwörtern beansprucht den weitesten Raum das englische Wort, das meistens die Anglomanie gewisser Romanfiguren wie der Odette oder der „jeunes filles en fleurs" zu illustrieren bestimmt ist: clubmen I a, 33; a cup of tea I a, 116; buggy I a, 212; fishing for compliments I a, 275; smart, home I a, 282; darling I b, 43; gentleman I b, 46; my love I b, 118; groom I b, 153; cab I b, 220; toast II a, 112; nurse II a, 113; fast II a, 118; Royalties II a, 128; meeting, lunch II a, 137; pusshing II a, 149; patronising II a, 150; crack II a, 252; handsome II a, 165; puzzle II a, 173; snob II a, 180; tract II a, 185; good bye II b, 13; tub, footing II b, 25; good evening II b, 35; lift II b, 90; rocking II b, 109; poker II b, 112; garden-party, hall II b, 114; polo, golf, yacht II b, 178; steamer II c, 49; rocking-chair II c, 96; jockey, paddock, yachtswomen, yachting II c, 183; shake-hand II c, 211; happy few III a, 235; revolving door III b, 85; spleen IV c, 90; stock IV c, 153; great event V a, 272; tory V b, 159; self-government VI b, 39; fair play VII a, 128; wattman VII b, 7; dandy VII b, 109.

Neben der Fülle englischer Wörter wirken die in bescheidener Zahl auftretenden lateinischen, griechischen, italienischen, deutschen Wörter mit, ein sprachfarbig reiches Bild entstehen zu lassen:

Latein: alter ego I a, 187; sine materia I a, 300; a priori I b, 48; sub rosa I b, 55; urbi et orbi II a, 56; fecit II a, 238; terra incognita II a, 126; introit II b, 97; ne varietur II c, 133; 173; ex nihilo III a, 162; in petto, inter

[34] a.a.O., S. 117.

pocula III a, 217; nec plus ultra III a, 218; ultima ratio III a, 220; dignis est intrare III b, 85; vice versa III b, 32; sui generis III b, 124; in extremis IV a, 57; panem et circenses IV a, 57; in pace VII a, 200.

Griechisch: peplos II c, 10; coryza IV b, 124; anthrax VII b, 102.

Italienisch: dolce, lento I a, 142; di primo cartello I a, 307; cosa mentale II a, 102; studio II a, 112; grupetto II a, 147; senza rigore II a, 232; scenario II c, 173; fara da se III a, 202; diminuendo IV b, 213.

Deutsch: le krach II a, 118; Ersatz III a, 256; alpenstock IV a, 134; la Judengasse IV c, 203; Empfindung, Empfindelei V a, 146; leitmotiv VI a, 46; la kultur VII a, 119; un lied VII a, 208.

Andere Sprachen: koufin I a, 199; gramen II a, 106; labadens II c, 18; salamalec III b, 142.

Der Reichtum an wissenschaftlichen Ausdrücken ist zu groß, um eine vollständige Liste davon zu geben; einige Beispiele mögen genügen, um einen Einblick in die wissenschaftliche Terminologie Prousts zu gewähren:

métempsychose I a, 11; ankylosé I a, 15; protozoaires I a, 76; hyménoptère I a, 180; dyspnée II a, 98; androcéphale II c, 15; madrépore II c, 84; zoophytique II c, 125; cryptogames II c, 175; phlogistique III a, 52; laryngologue IV b, 116; œsophagique IV b, 235; hyperacuité IV c, 111; hydrophobes IV c, 113; logomachie VII b, 46.

f. Der ästhetische Ausdruck.

Der in Prousts Werk überall deutlich hervortretende Wille, Impressionen in unverletzter Vollkommenheit wiederzugeben, verlangt vom Autor ganz besondere Sorgfalt in der Anwendung der ästhetischen Ausdrucksmittel. Die Liebe zur Schönheit ist bei Proust außerordentlich stark entwickelt. Schönheit ist ihm ein Symbol (er bezeichnet das sogar in der Schrift durch ein großes B, Beauté), dessen Herrschaft er sich bedingungslos unterwirft, sie ist die Göttin, in deren Kult er all seine künstlerische Kraft verausgabt; so wird sein Werk meisterlich gerundet zu ästhetischer Vollkommenheit. Eine Fülle von Bildern, die den Impressionen das Leben geben, das sie in ihrer ursprünglichen Gestalt hatten, verleiht gleichzeitig dem Stil Prousts diese strahlende Schönheit und unnachahmliche Vollendung, die einen beim Lesen immer wieder überwältigen. Und wenn „la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style"[35], dann darf Prousts Stil gewiß auf dieses Epitheton „éternité" Anspruch erheben. Das tiefe Interesse, das Proust für alle Zweige der Kunst und Wissenschaft bezeugt, erleichtert

[35] Marcel Proust: „A propos du 'style' de Flaubert", S. 73.

ihm die Wahl der Bilder aus allen Geistesgebieten so sehr, daß es scheint, als flössen sie ihm aus unerschöpflichen Quellen zu. Die Vielfältigkeit des ästhetischen Ausdrucks ist ein Kennzeichen künstlerischer Hochwertigkeit; für Proust, der sie wie ein Instrument handhabt, wird sie ein Mittel, bei aller Verschiedenheit der Betrachtung zu äußerster Klarheit, Schönheit, Wahrheit und Realität einer Impression zu gelangen.

1. Die Metapher.

Der stärkste Eindruck seiner frühesten Kindheit ist für Proust die allabendlich sich wiederholende Qual des Zubettgehens gewesen; der der Zeit des Heranwachsens die Begegnung mit der „bande" der jungen Mädchen am Strande von Balbec; für diese die beiden Lebensepochen bestimmenden Eindrücke findet Proust Bilder von wunderbarer Kraft und Eigenart, die sich dem Leser unauslöschlich tief einprägen. Die Leiden des Zubettgehens, das für das sensible Kind so grausam war, weil es dadurch von der leidenschaftlich geliebten Mutter getrennt wurde, oft sogar, ohne einen Gutenachtkuß zu bekommen — diese Leiden sprechen aus einer Anzahl außerordentlich wirksamer Metaphern: „le supplice du coucher" I a, 20; „le drame de mon déshabillage" I a, 68; „le théâtre de mon coucher" I a, 69. Oder in einer weiter ausgeführten Metapher: „une fois dans ma chambre, il fallut . . . creuser mon propre tombeau en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. Mais avant de m'ensevelir dans le lit . . . j'eus un mouvement de révolte, je voulus essayer d'une ruse de condamné". (I a, 46). Wenn Proust so starke, im ersten Augenblick übertrieben erscheinende Metaphern anwendet, so geschieht das mit einem kleinen Lächeln voller Verständnis für die menschlichen Schwächen, voll tiefer Einblicke in die Menschenseele — man möchte sagen, einem philosophischen Lächeln; doch sogleich verflüchtigt sich dieses Lächeln vor dem großen Ernst, den er in die Tiefe der Metapher gelegt hat: der Eindruck dieser Leiden ist die Dominante seiner Kindheitserinnerungen. Die seiner späteren Jugenderinnerungen ist klarer, heiterer; das Bild, das schon durch den metaphorischen Titel des zweiten Romanteiles *„A l'ombre des jeunes filles en fleurs"* angedeutet, dann mit vollendeter Meisterschaft entwickelt und variiert wird, interpretiert und umspielt in künstlerischer Weise das vorherrschende Erlebnis der Jugend des Erzählers. Da Proust das Universum als unauflösliche Einheit erkannt hat, offenbart sich seinem Geiste eine erstaunliche Affinität zwischen allen Elementen dieses Universums. So zeigt er die mit visionärer Begabung geschauten Analogien zwischen Natur und Menschenleben in seinen Metaphern auf. „Menschliche Lebensbewegung mit den Metaphern der Vegetation deuten, heißt sie moralisch und ästhetisch neutralisieren"[36]. Alle Einzelerschei-

[36] Curtius, a.a.O., S. 105.

nungen werden Funktion des Ganzen, gliedern sich einem Gesamtprozeß ein; diese Erkenntnis wird dem Leser dadurch vermittelt, daß der Autor ihn durch seine metaphorische Deutung des Einzelnen gleichsam im Schwung mit auf das Niveau des Schöpfers hinaufreißt, von wo aus er an dessen Weitblick teilhaben darf; das Faszinierende dieses Vorgehens liegt darin, daß der Leser so zu Mitarbeit und Teilnahme gezwungen wird, daß er das vom Autor Erlebte nacherleben, oder — wie wir weiter oben sagten — das von ihm Geschaffene nachschaffen muß.

In dem Bilde der „jeunes filles en fleurs" führt der Erzähler sich selbst als Botaniker ein, der mit wahrer Forschertrunkenheit immer neue Seiten an ihnen aufdeckt, die er in immer neuen Bildern beleuchtet; zu den Bildern fügen sich dann leicht Vergleiche, aus denen zeitweilig das Ursprungsbild wieder hervorblickt: Er stellt fest, „avec une satisfaction de botaniste", „qu'il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci de la première pétale de la fleur vers laquelle il navigue" (II c, 48/49). Außer vegetativen Bildern für die jungen Mädchen: cette chaîne de fleurs II c, 173; ces jeunes roses II c, 200; ces jeunes filles, tiges de roses II c, 245 — [vergl. dazu: la tige de son bras III a, 228 und la tige souple de sa taille IV a, 200] — liebt er auch solche aus dem Tierreich. Die jeunes filles erscheinen, ins Metaphorische transponiert, als „une bande de mouettes" II c, 35 oder „la bande zoophytique" II c, 125. Abgesehen von dem Bild der jungen Mädchen bietet auch sonst die Natur, zu der Proust das innigste Verhältnis hat, häufig das Material für metaphorische Deutung:

„L'air y était saturé de la fine fleur d'un silence" I a, 76; „le désert réel du silence sans fin" III a, 110; „le velours violet de l'air du soir" (I a, 96), „Il y a des jours monteux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant" (I b, 249/50).

Lichteffekte werden mit wundervollen Bildern gemalt: „. . . la lumière de soleil . . . fait flamber les suprêmes feuilles d'un arbre qui reste le candélabre incombustible et terne de son faîte incendié" (I b, 294). „. . . la lampe, seul phare dans la nuit . . ." I a, 16. Die Morgenröte erscheint einmal als „(des) débris de nacre . . ." IV c, 235; einmal als „promesse empourprée" (V b, 65).

Solche Metaphern sind an ästhetischem Wert nicht mehr zu übertreffen; sie sind schlechthin vollkommen.

Das Meer ist ein „miroir bleu où (des voiles blanches) semblaient des papillons endormis" (II c, 103); oder es erscheint als „montagnes bleues" IV c, 218; VI a, 61.

Ein Lächeln, ein Blick wird durch eine Metapher in kosmische Vorgänge eingereiht: „l'averse étincelante et céleste de son sourire" (III a, 52). „Elle laissa pleuvoir sur moi la lumière de son regard bleu . . ." III a, 228. Hier hört alles Geschehen auf, Einzelerscheinung zu sein; es ist nur mehr partieller Ausdruck universalen Geschehens. Das ist Prousts Art, (de) „combiner entre eux (les sensations) des éléments homogènes" (VII b, 17).

Abstrakta erscheinen in konkreten Bildern, ein neuer Faktor, der zu Prousts Ansicht von der Affinität zwischen den Universumselementen stimmt:

„. . . quand d'un passé ancien rien ne subsiste . . . l'odeur et la saveur restent encore longtemps . . . à se rappeler, à attendre, à espérer sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir . . ." I a, 73. „. . . il me semble que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveux blanc". (I a, 61).

Eine besonders originelle Analogie zwischen Dingen und Personen zeigt folgendes Beispiel: „L'église! . . . simple citoyenne de Combray qui aurait pu avoir son numéro dans la rue, si les rues de Combray avaient eu des numéros, et où il semble que le facteur aurait dû s'arrêter le matin quand il faisait sa distribution . . ." (I a 94). Oft umschließen die Metaphern Prousts eine feine, kluge, unaufdringliche Komik, die diesem besonderen Zug von Humor entspringt, der jedem auf so hoher Warte stehenden schöpferischen Genie eignet: ein gütiger, verstehender Humor, welcher die den Dingen im allgemeinen beigelegte Wichtigkeit auf das ihnen zukommende Maß reduziert.

Ein so einfaches Geschehen wie der Besuch Swanns wird im ländlichen Leben von Combray zu einem Ereignis von unverhältnismäßig großer Wichtigkeit und wird auch dementsprechend behandelt:

„(quand on entendait sonner la clochette du jardin) . . . on envoyait en éclaireur ma grand'mère . . . Nous restions tous suspendus aux nouvelles que ma grand'mère allait nous apporter de l'ennemi, comme si on eût pu hésiter entre un grand nombre possible d'assaillants . . ." (I a, 26/27). Diese kriegerische Metapher ist so unwiderstehlich komisch, weil sie die übertriebene Wichtigkeit illustriert, die man diesem Ereignis beimißt, obgleich man genau weiß, daß es sich um keinen andern Besucher handeln kann als Swann.

Von geistvoller Komik ist auch die Monokelstudie, die Swann bei einer Abendgesellschaft macht:

„M. de Bréauté demandait: ‚. . . qu'est-ce que vous pouvez bien faire ici?' à un romancier mondain qui venait d'installer au coin de son œil un monocle, son seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse, et répondit d'un air important et mystérieux, en roulant l'r: 'J'observe.'" „(le monocle) . . . de M. de Saint-Candé . . . était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui, . . . dont le nez frémissant et rouge et la bouche lippue et sarcastique tâchaient par leurs grimaces d'être à la hauteur des feux roulants d'esprit dont étincelait le disque de verre . . . (I b, 158/59).

Hier ist die Ironie zum Äußersten getrieben durch das kühne Verfahren, die Intelligenz der Personen an ihrem Monokel zu bemessen. Beim Kapitel „Vergleich" werden wir diese Monokelstudie noch weiter ausgeführt sehen.

Geradezu grotesk ist die siebenfache Metapher, in der die Telefonistinnen erscheinen: „. . . *les Vierges Vigilantes* dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage, et qui sont *nos Anges gardiens* dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes; *les Toutes-Puissantes* par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir: *les Danaïdes de l'invisible* qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons; *les ironiques Furies* qui au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement: 'J'écoute'; *les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible,* les Demoiselles du téléphone! III a, 119/20.

Der Dichter hat sich hier von Metapher zu Metapher in eine solche sprühende Heiterkeit hineingesteigert, daß der letzte Eclat von unbeschreiblicher Wirkung ist. Eine witzige Illustration zu der Zeit der Einführung des Telefons.

Oft mischen oder überlagern sich Metapher und Vergleich und bilden so durch verdoppelte Wirkungsmöglichkeit ein ideales Mittel ästhetischen Ausdrucks: „(les) volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé" (I a, 123).

„(après le défilé des soldats): . . . . devant chaque maison . . . les domestiques . . . assis et regardant, festonnaient le seuil d'un liséré capricieux et sombre comme celui des algues et des coquilles dont une forte marée laisse le crêpe de la broderie au rivage, après qu'elle s'est éloignée". (I a, 132).

Größte Wirkungskraft gewinnt diese Kombination Metapher-Vergleich bei der symbolischen Darstellung: „. . . l'aurore de jeunesse dont s'empourprait encore le visage de ces jeunes filles . . . illuminait tout devant elles, et comme la fluide peinture de certains primitifs, faisait se détacher les détails les plus insignifiants de leur vie, sur un fond d'or" (II c, 192).

2. Der Vergleich.

Seiner besonderen Weltansicht gemäß sind die Vergleiche wie die Metaphern Prousts oft ungewöhnlich und daher von unvorhergesehener Wirkung; vor allem die aus den Künsten und Wissenschaften entliehenen Bilder sind in ihrer Vielgestaltigkeit geeignet, die Welt, die Proust in ihrer komplexen Realität darstellen will, zu beleuchten und zu vervollständigen. Mit ihrer Hilfe gelingt es ihm, das Wesentliche, den Kern aus einer Impression herauszumodellieren; und „extraire le réel de l'impression, tel est le but, le surimpressionisme de Proust"[37]. Seine künstlerische Phantasie ist unerschöpflich im Hervorbringen neuartiger Bilder, für die sein Intellekt ihm ein reiches Material zur Verfügung stellt. Hier wie überall in seinem Stil liegen die Vorzüge der vielseitigen Studien seines ganzen Lebens offen zutage; so sind seine Vergleiche den verschiedensten Gebieten entlehnt: der Malerei, der Musik, der Religion, der Literatur, der Philosophie, der Medizin, den Naturwissenschaften, sowie auch der Natur selbst.

Die Malerei, mit der sich Proust mit größtem Interesse beschäftigt hat, ist ihm eine wahre Fundgrube für Vergleichsmöglichkeiten; nur eine kleine Auswahl kann hier folgen: „. . . la vie d'Odette . . . lui apparaissait avec son fond neutre et sans couleur, semblable à ces feuilles d'études de Watteau, où on voit ça et là . . . dessinés aux trois crayons . . . d'innombrables sourires" (I b, 28). „L'un d'eux d'aspect particulièrement féroce et assez semblable à l'exécuteur dans certains tableaux de la Renaissance qui figurent des supplices, s'avança . . ." (I b, 153). „Un grand gaillard en livrée rêvait, immobile, sculptural, inutile, comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna . . ." (I b, 154).

Wie die Symbolisten deutet Proust oft ein Kunstwerk mit Bildern aus andern Künsten, z. B. ein architektonisches Kunstwerk durch ein musikalisches Bild, ebenso wie er die Musik durch optische Mittel sichtbar macht:

„(les) vieilles pierres usées (de l'église) dont le couchant n'éclairait plus que le faîte et qui à partir du moment où elles entraient dans cette zone ensoleillée . . . paraissaient tout d'un coup plus haut, lointaines, comme un chant repris 'en voix de tête' une octave au-dessus . . ." (I a, 17). „. . . comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente . . . d'une cascade, on aperçoit, deux cent pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse — la petite phrase (de musique) venait d'apparaître . . . (I b, 71).

Dieser kleine Satz aus der Sonate von Vinteuil, der im Leben Swanns eine große Rolle spielt, erscheint in immer neuen Bildern: „Elle (la petite phrase) était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait . . ." (I b, 193/94).

---

[37] Crémieux, a.a.O., S. 83.

Ein feiner oder kräftiger Witz liegt oft in den musikalischen Vergleichen:

„. . . ce mélancolique morceau exécuté par les pigeons était une sorte de chant du coq en mineur" (V b, 253).

Sogar eine Ohrfeige, ein Türgeräusch erfahren ihre poetische Festlegung in einem Vergleich aus der Musik:

„Je vois Saint-Loup lever son bras verticalement au-dessus de sa tête . . . comme un chef d'orchestre, et en effet, — sans plus de transition que sur un simple geste d'archet, dans une symphonie ou un ballet, des rythmes violents succèdent à un gracieux andante — après les paroles courtoises qu'il venait de dire, il abattit sa main, en une gifle retentissante, sur la joue du journaliste". (III a, 162). „. . . la porte du palier ne se refermait . . . qu'en exécutant les hachures de phrases voluptueuses et gémissantes qui se superposent au chœur des Pèlerins, vers la fin de l'ouverture de Tannhäuser . . ." (III b, 76).

Die Natur wird zu einem Gegenstand religiöser Verehrung: „. . . le ciel violet s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel . . ." (II c, 55). „. . . la figure aimante (de la mère apparaît) comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle . . ." (I a, 25).

Die Beschreibung Swanns, der die Karte einer Gegend studiert, in der er die geliebte Frau weiß, ruft in dem Autor einen Vergleich aus der Literatur hervor:

„. . . il passait ses journées penché sur une carte de la forêt de Compiègne comme si c'avait été la carte du Tendre . . ." (I b, 114). Zu einem philosophischen Vergleich wird noch einmal die „petite phrase de Vinteuil" herangezogen: „Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse". (I b, 192).

Die Fülle der der Medizin entnommenen Vergleiche, die in den meisten Fällen zur Erläuterung von seelischen Zuständen der Romangestalten dienen, beweist, wie sehr für Proust auch psychologische und physiologische Regionen miteinander verwandt sind; alle Gebiete des menschlichen Lebens hängen oft voneinander ab. Die Leiden der Liebe erscheinen in Prousts Darstellung fast durchweg in medizinischen Bildern: „. . . cette maladie qu'était l'amour de Swann . . . on n'aurait pas pu l'arracher de lui, sans le détruire lui-même à peu près tout entier: comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable". (I b, 133). „. . . sous les souffrances nouvelles qui venaient d'entrer dans son âme . . . il existait un fond de nature plus ancien, plus doux et silencieusement laborieux comme les cellules d'un organe blessé qui se mettent aussitôt en mesure de refaire les tissus lésés . . ." (I b, 210).

„. . . voyant épuisé (l'espoir) avant que j'eusse eu le temps de me précautionner d'un autre, je souffrais comme un malade qui a vidé sa fiole de morphine sans en avoir sous la main une seconde" (II b, 15/16).

„. . . je regrettais tellement Mme de Guermantes, que j'avais peine à respirer: on aurait dit qu'une partie de ma poitrine avait été sectionnée par un anatomiste habile, enlevée, et remplacée par une partie égale de souffrance immatérielle, par un équivalent de nostalgie et d'amour" (III a, 107).

Die Vergleiche aus den Naturwissenschaften ermöglichen oft ein Sichtbarmachen des Geistigen durch konkrete Bilder:

„. . . voici que comme un caoutchouc tendu qu'on lâche ou comme l'air dans une machine pneumatique qu'on entr'ouvre, l'idée de la revoir . . . revenait d'un bond dans le champ du présent" (I b, 130).

Neben solchen physikalischen Vergleichen finden sich auch Bilder aus der Chemie:

„. . . les personnes au fur et à mesure qu'on les connaît, sont comme un métal plongé dans un mélange altérant, et on les voit peu à peu perdre leurs qualités . . ." (IV a, 227).

Selbst eine verhältnismäßig neue Wissenschaft wie die Biologie ist Proust nicht fremd; er entnimmt ihr z. B. einen ironischen Vergleich:

„Peut-être, . . . en artiste, sinon en corrompu, Swann eût-il en tout cas éprouvé une certaine volupté à accoupler à lui, dans un de ces croisements d'espèces comme en pratiquent les mendelistes . . . un être de race différente, archiduchesse, ou cocotte". (II a, 60).

Die schönsten Vergleiche jedoch bietet ihm die Natur, die er so sehr liebt, die er mit den Augen eines Malers liebevoll umfängt, und mit der er sich durch geheimnisvolle Bande vereinigt fühlt. Dieses Einssein mit der Natur ist nur den sensitiven großen Künstlern vorbehalten, und daher sind sie es, die uns die Natur in ihrer Vielgestaltigkeit sehen gelehrt haben, oder, wie Proust selbst sagt: „Grâce à l'art au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a des artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition . . ." (VII b, 49).

Bei der Gestaltung der Naturbilder berauscht sich Proust förmlich an der Vielfältigkeit der Farben und Formen; dem „goldenen Überfluß" in der Natur kann er nicht anders gerecht werden als durch eine Überfülle an Bildern. Er formuliert das selbst in einer anschaulichen Metapher:

„La vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleues qui s'élancent contre toute attente de la haie printanière qui semblait déjà comble . . ." (II a, 171/72).

Der unscheinbarste Gegenstand erstrahlt plötzlich im farbigsten Licht, wenn man ihn mit den Augen Prousts sieht; schlecht-

hin vollendet ist die Farbskala des Spargels in folgendem Beispiel: „. . . mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outremer et de rose et dont l'épi finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied, — . . . par des irisations qui ne sont pas de la terre. Il me semblait que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir en ces couleurs naissantes d'aurore, en ces ébauches d'arc-en-ciel, en cette extinction de soirs bleus . . ." I a, 176.

Es ist dies zwar kein ausgeführter Vergleich; das eingangs stehende „il me semblait" dient eher dazu, diese Impression des imaginären Auftauchens einer „féerie" heraufzubeschwören, um einen Ausdruck zu gebrauchen, der in den hierauf folgenden Zeilen angewandt wird. Diese Art, nur ein vergleichendes Bild zu geben, vermindert in diesem Falle die allzu logische oder intellektuelle Wirkung, die von dem durchgeführten Vergleich ausgehen würde; eine ähnliche Milderung kann auch durch die einem Vergleich folgende Metapher erzielt werden:

Der Anblick eines seiner Blüten beraubten Apfelbaums, der einem gewöhnlichen Sterblichen nichts zu sagen vermöchte, ist imstande, einen Künstler wie Proust in Entzücken zu versetzen, weil er in der nüchternen Gegenwart noch die leuchtende Vergangenheit erblickt, oder, um den Erzähler sprechen zu lassen:

„. . . parce que je reconnaissais ces feuilles inimitables dont la large étendue, comme le tapis d'estrade d'une fête nuptiale maintenant terminée avait été tout récemment foulée par la traîne de satin blanc des fleurs rougissants". (II c, 148).

Die Verwandtschaft, die den verschiedenen Regionen der Natur in der Auffassung Prousts zukommt, begünstigt eine wechselseitige Transponierung von Fauna und Flora: „. . . les pigeons dont les beaux corps irisés qui ont la forme d'un cœur et sont comme les lilas du règne des oiseaux . . ." (I b, 273). „. . . des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches . . ." IV b, 25; „. . . les mouettes . . . se débarrassant pour un instant de leur incognito de fleurs, montaient . . . vers le ciel . . ." (IV b, 34). „. . . j'entendis . . . le roucoulement des pigeons . . . irisé, imprévu, comme une première jacinthe, déchirant doucement son cœur nourricier pour qu'en jaillît, mauve et satinée, sa fleur sonore . . ." (III a, 128).
Beachtlich ist, wie niemals die Elemente eines solchen Vergleichs auseinanderfallen, sondern immer wieder aneinandergeheftet werden, wie hier das Attribut „sonore" zum Vergleichselement „fleur" die Verbindung zum Vergleichsausgang „roucoulement" herstellt.

Das schöpferische Genie, das einerseits allen Einzelteilen ihre Zugehörigkeit zum Ganzen nachweist, kann andererseits auch Teile des Ganzen verselbständigen. So werden beispielsweise Glieder des menschlichen Körpers unabhängig existierende Geschöpfe:

. . .les mains . . . d'Andrée . . . s'allongeaient souvent devant elle comme de nobles lévriers". (II c, 211). „Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis" (VII a, 8/9).

Der umgekehrte Prozeß findet wiederum statt, wenn etwa dem menschlichen Antlitz landschaftlicher Charakter verliehen wird; da haben wir wieder die einordnende, generalisierende Tendenz:

„. . . quelque bon sentiment . . . jaillissait dans ses yeux comme un rayon jaune. Et aussitôt tout son visage s'éclairait comme une campagne grise, couverte de nuages qui soudain s'écartent, pour sa transfiguration, au moment du soleil couchant" (I b, 140/41).

Der Himmel mit seinen Gestirnen und Wolken dient oft als Vergleich:

„. . . les regards inconnus me frappaient parfois en jouant sur moi sans le savoir comme un effet du soleil sur un mur". (II c, 45). „. . . ses cheveux étaient dorés, et ne l'étaient pas seuls; car si ses joues étaient roses et ses yeux bleus, c'était comme le ciel encore empourpré du matin où partout pointe et brille l'or". (II c, 168). „. . . son visage était de la même nuance comme un nuage au soleil couché . . ." (III a, 33).

„Au moment, où son regard passa exactement sous le mien . . . il se voila légèrement. Ainsi, par une nuit claire, la lune emportée par le vent passe sous un nuage et voile un instant son éclat, puis reparaît bien vite . . ." (II c, 127).

„. . . l'effet de ce rire était de ramener un peu de pupille sur le blanc sans cela complet de l'œil. Ainsi une éclaircie met un peu de bleu dans un ciel ouaté de nuages". (IV c, 29).

Diese Art, den Vergleich durch eine lose danebengestellte Analogie zu geben, kehrt häufig wieder, oft sogar ohne jegliches Bindemittel, wie es in den letzten beiden Beispielen das „ainsi" darstellt. Es bleibt dem Leser überlassen, die Verbindung selbst herzustellen — also wieder wird er zum Nach- und Mitschaffen herangezogen.

„. . . le génie . . . vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer. Pour faire chauffer un liquide avec une lampe électrique, il ne s'agit pas d'avoir la plus forte lampe possible, mais dont le courant puisse cesser d'éclairer, être dérivé et donner au lieu de lumière de la chaleur . . ." II a, 176.

Entgegen einer Bemerkung, die Proust selbst gegen den Gebrauch von „comme" im Sinne von „pour ainsi dire" gemacht hat[38], ist er doch in seinem Werk außerordentlich häufig anzutreffen; vielleicht empfindet der Dichter oft die Unmöglichkeit, einen Eindruck sprachlich genau zu fixieren und die Eignung eben dieses „comme" als Ausdrucksmittel für die Wiedergabe einer unscharfen, nicht fest umgrenzten Impression; in affektischer Dar-

[38] cf. Pierre-Quint, a.a.O., S. 269.

stellung also verdient es durchaus Beachtung. (Die Mutter liest dem kleinen Jungen „François le Champi" von George Sand vor, das ihn stark beeindruckt):

„Sous les événements journaliers . . . ces mots si courants, je sentais comme une intonation, une accentuation étrange". I a, 65. „La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir . . ." (I a, 200). „. . . il avait éprouvé pour elle (la petite phrase de musique) comme un amour inconnu". I a, 301). „. . . il goûtait un divertissement assez vulgaire à faire comme des bouquets sociaux . . . en réunissant des personnes prises ici et là". (II a, 130). „Dans ce jour . . . la lumière avait comme détruit la réalité . . ." (II c, 187). „. . . chacun, selon son âge, a comme un monde différent . . ." (III a, 168). „. . . un bruit . . . où résonnait comme une sentence d'abandon . . ." (III a, 40). „. . . ce trait . . . trace dans les prunelles comme le sillon d'une fêlure . . ." (IV a, 119). „. . . dans ses prunelles s'inscrivaient comme de distantes et mystérieuses étoiles. (IV a, 104). „. . . ses poses . . . suffisaient à composer comme une scène historique". (IV a, 127).

Alle Arten der bildlichen Darstellung verleihen der Dichtersprache eine besondere Belebtheit; der Künstler bedient sich ihrer häufig, um den toten Dingen Seele einzuhauchen, wie wir des öfteren bei Proust gesehen haben. Diesem Bestreben nun kommt ein Stilmittel besonders entgegen, das das gebräuchlichste für die Verlebendigung der Materie ist:

3. Die Personifikation.

Nicht nur die tote Materie wird durch dieses Stilmittel zum Leben gebracht, auch geistige, abstrakte Dinge rücken in den Anschauungskreis vor. So wird z. B. der Gedanke etwas, das außerhalb des Menschen und unabhängig von ihm existiert: „. . . ma pensée . . . hésitait au seuil des temps et des formes . . ." (I a, 15). „. . . il montait en voiture, mais il sentait que cette pensée y avait sauté en même temps et s'installait sur ses genoux comme une bête aimée qu'on emmène partout . . ." (I b, 79). „. . . la rivière qui se promenait déjà en bleu ciel" (I a, 240). ruft die Vorsellung eines jungen Mädchens in Frühjahrskleidern hervor „. . . l'abride . . . (semblait) jaillir de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel". (I a, 100). „. . . nous avions . . . quitté Martinville . . . et le village, après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu . . ." (I a, 261).

Ein Regentag erscheint als alte Frau:

„. . . la grise journée filait sa passementerie de nacre . . ." (III b, 40).

Häuser und Blumen sehen wir in der Ausübung menschlicher Tätigkeiten: „Nous repartîmes escortés un moment par les petites maisons accourues avec leurs fleurs". (IV c, 64). „Les géraniums

ont inutilement en intensifiant l'éclairage de leurs couleurs lutté contre le crépuscule . . ." (III b, 71).

Das Meer liegt am Strand wie eine Frau, und es ist nicht jeden Tag dieselbe; der Dichter sieht verschiedene „Meere": „. . . certaines mers . . . que j'avais vues . . . dormir sur la plage en soulevant imperceptiblement leur sein bleuâtre, d'une molle palpitation . . ." (IV a, 215).

Tote Dinge zeigen oft wie Personen zuerst eine gewisse Feindseligkeit gegen jeden, der ihre Bekanntschaft macht, um dann später ganz freundschaftlich-vertraut zu werden.

„. . . j'avais été . . . convaincu de l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n'eusse pas été là". (I a, 18). „. . . la pendule . . . continua sans s'interrompre un instant à tenir dans une langue inconnue des propos qui devaient être désobligeants pour moi, car les grands rideaux violets écoutaient sans répondre, mais dans une attitude analogue à celle des gens qui haussent les épaules pour montrer que la vue d'un tiers les irrite". (II b, 93). „. . . et plus tard . . . ma chambre . . . n'était plus hostile . . ." (V c, 77).

4. Kontrast und Antithese.

Starke Wirkungsmöglichkeiten liegen in der Anwendung von Kontrast und Antithese, die wir auf fast jeder Seite des Romans antreffen, und die gerade deshalb bei Proust so sehr wirken, weil er sich in ihnen als feinsinniger Geist und unabhängiger Regisseur seines Werkes zeigen kann. Diese Regisseursouveränität, die durch sein außerordentlich reiches Wissen gerechtfertigt ist, übt er oft in der Weise aus, daß er wie zum Spaß die Extreme aufeinanderprallen läßt, wodurch dann die überraschendsten Wirkungen erzielt werden. Das zeigt sich schon in der einfachsten Art des Kontrastes, der Kuppelung von kontradiktorischen Wörtern:

un soleil noir (I a, 97)
des violettes blanches (I a, 90)
le front clair-obscur (I a, 198)
la vertueuse perversité (II c, 241)

Die Vereinigung der Extreme folgt auch der oben erwähnten generalisierenden Tendenz Prousts, alles auf eine Ebene zu führen und einem Ganzen einzugliedern; außerdem gibt sie Gelegenheit zu ironisierenden oder allgemein humoristischen Bemerkungen. Dieses Darstellungsmittel mit seinen geistreich-witzigen Effekten bringt einen bisher weniger in Erscheinung getretenen Faktor des Proustschen Stiles in den Vordergrund, den Intellektualismus, der neben dem Impressionismus in gleicher Weise für Prousts Stil richtunggebend ist. Ohne mit seinem Wissen aufdringlich zu werden, kann er hier, in Kontrast und Antithese, seinen Intellekt spielen lassen; der Witz verhindert dabei den Eindruck der Lehrhaftigkeit.

Das Nebeneinanderstellen von Personen oder Dingen, die sonst höchst unterschiedlichen Stufen angehören, ist in seiner Ironie oft sehr kühn, wirkt manchmal burlesk und manchmal gar blasphemisch.

„. . . la maîtresse de Saint-Loup — comme les premiers moines du moyen-âge à la chrétienté — lui avait enseigné la pitié envers les animaux". (II c, 26).

„. . . tante Léonie . . . toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion . . ." (I a, 75).

„(en ascendant en lift) . . . . à chaque étage une lueur d'or reflétée sur le tapis annonçait le coucher du soleil et la fenêtre des cabinets". (II c, 52).

„. . . quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix". (II b, 63).

Selbstverständlich dürfen solche Beispiele nicht nach ethischen Werten gemessen werden. Proust bringt seine Äußerungen mit der vollendeten „impassibilité" des Künstlers, der das Prinzip vertritt, daß es sich in der Kunst nicht so sehr um das Dargestellte handelt wie um die Art der Darstellung. „Les données de la vie ne comptent pas pour l'artiste" sagt er, „elles ne sont pour lui qu'une occasion de mettre à nu son génie". (II c, 120).

Oft hat ein Substantiv zwei kontradiktorische Epitheta:

„. . . une de ces raisons . . . mystiques et saugrenues" (I b, 116).
„. . . une machine en pleine action, mais immobile" (II c, 259).
„. . . cela eût été à la fois bien peu et beaucoup, de la part du plus infidèle et plus reconnaissant des maris . . ." (III b, 21).
„. . . sentant le baron . . . moral quoique vicieux" (V a, 266).
„. . . cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive . . ." (VII b, 19/20).

Die Freude an der Kuppelung von Kontrasten zeigt sich auch in kleinen Situationsdarstellungen:

„. . . sur la blancheur de l'oreiller un . . . diadème de cheveux noirs". (V b, 251).

„Je sentais coexister en moi la certitude qu'elle était morte et l'espoir incessant de la voir entrer" (VI a, 155). „Les yeux . . . vivaient . . . par contraste avec ce terrible masque ossifié" (VII b, 191).

Einige sprachliche Antithesen:

„le petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot". (I a, 72); „grâce à la liberté qu'elles m'octroyaient, . . . les paroles de mon père me firent . . . de la peine". (II a, 76); „une prunelle énamourée dans un visage de glace . . ." (I a, 183); „(la) mobilité fixée" III b, 118; „la grâce octroyée" V a, 11.

Stark komische Wirkung bringt folgendes Beispiel:

„Mes grands-parents . . . hébergeaient — avec la parfaite innocence d'honnêtes hôteliers qui ont chez eux, sans le savoir, un

célèbre brigand, — un des membres les plus élégants du Jockey-Club". (I a, 29). Ein doppelter Kontrast liegt vor: les „honnêtes hôteliers" — le „célèbre brigand" und „le célèbre brigand" — „membre du Jockey-Club". Man hat den Eindruck, daß Proust Marionetten bewegt und zum Scherz ein wenig ihre Rollen im Spiel des Lebens austauscht.

Die Situationskontraste bei Proust sind oft von dramatischer Wucht: Trotz strengsten Verbots hat der Knabe eines Abends seine Mutter an der Treppe erwartet, um einen Gutenachtkuß zu bekommen. Die Mutter ist ärgerlich und will ihn zurückschicken, damit der Vater, dessen Schritte man schon hört, nicht Zeuge dieser Ungezogenheit sei; aber der Junge kann sich nicht mehr bewegen, sein brennender Wunsch und die Angst vor seinem Vater heften ihn an den Platz; jeder Augenblick drängt auf Entscheidung — und dann: „il était trop tard, mon père était devant nous. Sans le vouloir je murmurai ces mots que personne n'entendait: ‚Je suis perdu!'" Dieser innere Aufschrei ist der Gipfel des kleinen Dramas; einen Augenblick herrscht erwartungsvolles Stillschweigen, dann folgt ohne Übergang ein einfacher kurzer Satz, der die Spannung löst: „Il n'en fut pas ainsi". Die Wirkung ist besonders stark, weil kurze Sätze bei Proust eine Seltenheit sind. Nach dieser abrupten Entspannung wird die Bewegung der Sätze wieder ruhiger, entsprechend dem Bericht, der nunmehr den unerwarteten Verlauf des Ereignisses erklärt; der Vater hat nämlich das trostlose Gesicht des Knaben gesehen, und da er nicht wie die Mutter in der Erziehung „Prinzipien" hat, macht er bereitwillig eine Ausnahme und schickt sogar — höchstes Glück für den Kleinen! — die Mutter zum Schlafen in dessen Zimmer. (I a, 57).

Ein anderes Mal gibt Proust eine ausführliche Beschreibung eines Gefühls, um damit durch den Kontrast die Gefühle auszudrücken, die er in Wirklichkeit empfindet:

„Quand nous dormons et qu'une rage de dents n'est encore perçue par nous que comme une jeune fille que nous nous efforçons deux cents fois de suite de tirer de l'eau ou que comme un vers de Molière que nous nous répétons sans arrêter, c'est un grand soulagement de nous réveiller et que notre intelligence puisse débarrasser l'idée de rage de dents, de tout déguisement héroïque ou cadencé. C'est l'inverse de ce soulagement que j'éprouvais quand mon chagrin de monter dans ma chambre entrait en moi . . ." I a, 46.

Von unvergleichlicher Schönheit sind die malerischen Kontraste bei Proust. Eine nächtliche Reise z. B. gibt ihm Gelegenheit zu einer eigenartig verschmolzenen Darstellung von Nacht und Tag:

„. . . dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni

inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes les étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face". (II b, 76/77).

5. „Couleur temporelle".

Ein originelleres Stilmittel als alle in diesem Kapitel behandelten, die durch ihren häufigen Gebrauch bei den Impressionisten genugsam bekannt sind, ist die „couleur temporelle", „qui est au temps ce que la couleur locale est à l'espace"[39]. Die Wichtigkeit, die Proust der couleur temporelle beilegt, zeigt seinen entschiedenen Willen, in seiner Erinnerung die Welt wieder so aufzubauen, wie sie zu seiner Zeit war; die Realität der dargestellten Welt empfängt ihre letzte Vollendung durch diese unbestimmte Atmosphäre, die allein die „couleur temporelle" ihr zu verleihen fähig ist.

Besonders die Mode spielt eine wichtige Rolle beim Erzeugen dieser Atmosphäre „fin de siècle"; Odette z. B. tritt fast niemals auf, ohne daß eine eingehende Beschreibung ihrer Toilette erfolgt, und man ist nicht erstaunt, sie derjenigen so ähnlich zu finden, die auf den Bildern dieser Epoche dargestellt sind; denn, wie Proust selbst einmal sagt, „alles, was derselben Epoche angehört, ähnelt sich". So glauben wir Odette in Bildern wie „Das Frühstück" von Renoir oder „Im Treibhaus" von Manet wiederzufinden; nichts fehlt, nicht einmal der Sonnenschirm und der unvermeidliche Veilchenstrauß am Mieder, die so charakteristisch für jene Modeepoche waren. (Vgl. dazu: I b, 26/27; 288, 296—98; II b, 28/29 ff.; 52 : 53). Man bespricht die Mode in den Salons (II b, 8). Yacht- und Renntoiletten bilden den Gegenstand langer Diskurse am Strand von Balbec (II c, 185/86).

Man richtet auch schon sein Augenmerk auf Vorzüge und Nachteile des Telefons und der Elektrizität (II b, 12; VII a, 110; 119; VII a; auch das Automobil beginnt eine Rolle zu spielen (I b, 297/298; II c, 186) und später das Flugzeug (IV c, 99).

Ganz besondere Beachtung verdient eine Betrachtung über Sprache und Sprachmoden jener Zeit, ein Gegenstand, der noch nie bisher in poetischer Darstellung Beachtung gefunden hatte und doch wie kein anderer geeignet ist, die atmosphärische Realität einer Epoche zu vermitteln, und der auch für die Sprachforschung aufschlußreich sein kann. Über die „règle des trois adjectifs", „die

[39] François Fosca in NRF. 1923, S. 240.

Proust in den Briefen der Marquise de Cambremer als verblichene Stileleganz verspottet", hat Spitzer schon gesprochen[40]. Ein anderes Beispiel mag zeigen, in welcher Weise ein solcher Gegenstand zur Darstellung gelangt:

„. . . (depuis trois ou quatre ans le mot cheveu avait été employé au singulier par un de ces inconnus qui sont les lanceurs des modes littéraires, et que toutes les personnes ayant la longueur de rayon de Mme Cambremer disaient ‚le cheveu') non sans un sourire affecté. A l'heure actuelle on dit encore 'le cheveu', mais de l'excès du singulier, renaîtra le pluriel. (IV b, 191).

Die durch Bergotte repräsentierte zeitgenössische Literatur wird ausführlichen Betrachtungen unterzogen (II a, 166 ff.; II und VII b, 28; 29; 34; 40). Im Spiegel der gegnerischen Kritik kann man sehr gut das Wesentliche dieser neuen Kunstrichtung erkennen. M. de Norpois als selbstbewußter und ein wenig selbstgefälliger Diplomat kann sie nicht anders als vom Nützlichkeitsstandpunkt aus betrachten: „Dans un temps comme le nôtre . . . où tant de problèmes menaçants et nouveaux se posent partout . . . on a le droit de demander à un écrivain d'être autre chose qu'un bel esprit qui nous fait oublier dans des discussions oiseuses et byzantines sur des mérites de pure forme, que nous pouvons être envahis d'un instant à l'autre par un double flot de Barbares, ceux du dehors et ceux du dedans. Je sais que c'est blasphémer contre la Sacro-Sainte École de ce que ces Messieurs appellent l'Art pour l'Art, mais à notre époque, il y a des tâches plus urgentes que d'agencer des mots d'une façon harmonieuse". (II a, 64/65).

Wir denken sogleich an die Parnassiens, besonders wenn nun Proust von der „forme . . . si poétique et si musicale" spricht, oder von der „suite des images de l'harmonie", die sich zeigen in der „transparente beauté de ses livres". (II a, 167 und 170).

Ebenso finden wir bei Bergotte Beziehungen zu Proust selbst, wenn er wie folgt charakterisiert wird: „Une espèce de sévérité de goût qu'il avait . . . et qui l'avait fait passer tant d'années pour un artiste stéril, précieux, ciseleur de riens, était au contraire le secret de la force, car l'habitude fait aussi bien le style de l'écrivain que les caractères de l'homme et l'auteur qui s'est plusieurs fois contenté d'atteindre dans l'expression de sa pensée à un certain agrément, pose ainsi pour toujours les bornes de son talent . . ." (II a, 179).

Die Vorliebe für Bilder (II a, 183), die Bergotte mit Proust teilt, reiht ihn unter die Impressionisten, die zu jener Epoche in allen Künsten dominieren; daher ist es auch ein impressionistischer Maler, Elstir, den Proust zum Repräsentanten der modernen Malerei gewählt hat. Für Elstir wie für Bergotte ist nicht das dargestellte Objekt das Wichtige, sondern die Kunst des Darstellens. Man sieht deutlich immer wieder Beziehungen zwischen allen Gebieten dieser

[40] a.a.O., S. 383.

Epoche; doch wäre es verfehlt, etwa von einem Einfluß der Malerei auf die Literatur zu sprechen; viel wahrscheinlicher ist es doch, daß die Atmosphäre der Epoche sich gleichzeitig allen Künsten auferlegt und in ihnen wirksam wird. So kann man der Äußerung Roger Allards in „Hommage à Marcel Proust", nach der Proust stark unter dem Einfluß Monets stehen soll, kaum beipflichten[41]. Proust als teilweise selbst impressionistisch verfahrender Künstler schätzt Monet allerdings sehr; doch bedeutet diese Wertschätzung keineswegs ein Abhängigkeitsverhältnis; wenn man schon von Einfluß sprechen will, dann höchstens in der Form reziproker Beeinflussung von Literatur und Malerei.

Mit Hilfe der „couleur temporelle" ist es Proust gelungen, die Zeitatmosphäre zu neuem Leben zu erwecken und damit die Realität zu vollenden, die er seinem Roman hat verleihen wollen; daß sie nicht anders als durch die Kunst wieder herstellbar ist, zeigt er in folgendem Erlebnis: Einst suchte der Erzähler die Bilder seiner Erinnerung in der Wirklichkeit, indem er einige Zeit nach den im Roman beschriebenen Ereignissen einen Spaziergang durch das Bois de Boulogne macht; aber als er die Moden verändert, die schönen Gespanne durch Automobile ersetzt findet, erkennt er: „la réalité que j'avais connue n'existait plus". (I b, 300). Es fehlte ihr eben an der Zeitatmosphäre, die man nur in der Erinnerung mit Hilfe einer starken Phantasie wieder herstellen kann. Das hat Proust nun in seinem Roman getan und dadurch den Bildern der Vergangenheit den ihnen eigentümlichen Reiz verliehen, der allein fähig ist, die vollkommene, unveränderte Wirklichkeit in lebendiger Frische wieder aufleben zu lassen.

II. „Réalité" in der Darstellung der Personen.

Der Titel „Réalité", den schon der erste Teil dieser Untersuchung trug, sollte das künstlerische Ziel Prousts andeuten. Proust hat immer Wert darauf gelegt, festzustellen, daß sein Werk „était réelle, méritait l'épithète de vivant, de vrai et que cela ne voulait pas dire réaliste"[42]. Warum wehrt er so heftig die Bezeichnung „Realismus" für seinen Stil ab, da er doch das Ziel, die Realität darzustellen, mit den Realisten gemeinsam hat? Er fühlt einen tiefen Unterschied zwischen sich und den Realisten: Sie verwechseln das Reale mit dem Sichtbaren, das heißt mit Materie und äußerlichen Eindrücken, und das Ergebnis dieses Irrtums ist das, was Jacques Rivière an Flaubert und seiner Schule tadelt: „Pour avoir voulu être d'emblée et directement objectifs, ils se sont condamnés à poser simplement devant eux des objets, mais sans les animer, sans les diversifier, sans les éclairer intérieurement"[43].

[41] NRF. 1923, S. 228.
[42] Pierre-Quint, a.a.O., S. 89.
[43] NRF. 1923, S. 197.

Der Grundgedanke Prousts ist im Gegensatz dazu folgender: „La réalité que l'artiste doit enregistrer est à la fois matérielle et intellectuelle. La matière est réelle parce qu'elle est une expression de l'esprit"[44]. Es genügt also nicht, eine Impression so wiederzugeben, wie sie ist: das hieße bei der puren Nachahmung der Wirklichkeit stehenbleiben; das Ergebnis würde ein Cliché sein, das bestenfalls unsere Sinne, nicht aber unsern Geist berühren würde. Denn die Impression ist nicht nur das, was wir von ihr mit den Sinnen wahrnehmen. Proust kann das immer wieder nicht eindringlich genug sagen; daß er sich oft dabei der gleichen Worte bedient, erhöht nur den Nachdruck, den er dieser Feststellung zu verleihen bestrebt ist: eine Geste, eine Handlung, ein Lichteindruck usw. sind nicht nur diese Dinge an sich, sondern „un vase rempli d'une couleur, d'une odeur, d'une température (VII b, 12); un vase rempli de parfum, de sons, de moments, d'humeurs variées, de climats (VII b, 33/34); un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats (VII b, 39). Und das ist es, was die Realisten verkannt haben. Deshalb sagt Proust vom Realismus: „La littérature qui se contente de 'décrire les choses', de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface est malgré sa prétention réaliste la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus . . . car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé dont les choses gardent l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter encore". (VII b, 34 und 40).

Doch ist die Intelligenz allein ebenfalls nicht fähig, die Realität wiederzugeben; sie würde eine konstruierte Abstraktion hervorbringen, der es ebenfalls an Leben mangeln würde. Wir haben das bei den großen Klassikern gesehen; ihre Helden, reine Abstraktionen einer Idee oder einer Eigenschaft, sind oft ohne Tiefe und ohne „Realität".

Solche rein intellektuellen Werke zu schreiben, bezeichnet Proust geradezu als „grande indélicatesse". „Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix". (VII b, 29).

Und außerdem: „. . . les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie, dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression . . ." (VII b, 24).

Daher ergibt sich für das künstlerische Genie die Notwendigkeit, Impression und Intelligenz in gleicher Weise bei der Gestaltung zu beteiligen und eine durch die andere zu vertiefen. „. . . il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel" (VII b, 24).

[44] Proust, Pastiches et Mélanges, S. 156.

Die Impression ist für den Schriftsteller das, was für den Gelehrten das Experiment ist, „avec cette différence que chez le savant, le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après". (VII b, 26/7).

Analoge Ideen finden wir in der zeitgenössischen Malerei: das beste Bild ist nach der Ansicht Ruskins eins, „qui renferme les pensées les plus hautes"[45]. Und Renoir sagt einmal: „La main la plus habile n'est jamais que la servante de la pensée". Auf die Literatur übertragen, brauchte man in diesem Ausspruch nur das Wort „main habile" durch „impression" zu ersetzen, um wieder die Grundidee Prousts erreicht zu haben. Zwei Elemente also treten bei der Darstellung der Realität in Aktion: Impression und Intellekt. Bei Proust verschmelzen beide Elemente zu einer wirksamen Kraft. Diesen Gedankengang finden wir auch in anderen Untersuchungen angedeutet[46]. (vgl. dazu die Arbeiten Wegeners „Impressionismus und Klassizismus im Werke Marcel Prousts" und Blackerts „Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust").

Der erste Teil unserer Untersuchung hat uns Gelegenheit gegeben, die Wirksamkeit der Verschmelzung der beiden Elemente in der Sprache Prousts herauszustellen; an der Darstellung der Personen werden wir sie nun weiter verfolgen.

a. Einführung der Personen.

Ein Wort Prousts aus „Pastiches et Mélanges" ist geeignet, uns über die Art der Darstellung seiner Gestalten Aufschluß zu geben; er sagt: „. . . l'homme de génie ne peut donner naissance à des œuvres qui ne mourront pas qu'en les créant à l'image non de l'être mortel qu'il est, mais de l'exemplaire d'humanité qu'il porte en lui"[47]. Wir erkennen zunächst wieder in diesem Wort die generalisierende Tendenz, die schon öfter hervorgetreten ist, und mit deren Hilfe Proust alles Gestaltete auf ein höheres Niveau erhebt; sodann werden durch das Wort gleich zwei entgegengesetzte Meinungen über die künstlerischen Absichten Prousts aus dem Felde geschlagen: eine, die in den Gestalten seines Romans „des personnages à clefs" sehen will, und die andere, die in diesen Gestalten nichts als reine Abstraktionen sieht. Letztere Ansicht wird beispielsweise von Paul Valéry vertreten: „Ce qui soi-même se nomme le 'monde', n'est composé que de personnages symboliques. Nul n'y figure qu'au titre de quelque abstraction. Il faut bien que tous les pouvoirs se rencontrent: que *l'argent,* quelque part, cause avec la *beauté* que la *politique* s'apprivoise avec *l'élégance,* que les *lettres* et la *naissance* se conviennent et se donnent le thé"[48]. Er legt also den Akzent auf das generelle Moment, während

[45] Zit. v. Proust in „Pastiches et Mélanges", S. 149.
[46] Curtius, a.a.O., S. 74.
[47] S. 148.
[48] NRF. 1923, S. 121.

die gegenteilige Meinung das individuelle hervorhebt; beide Momente sind in ihrer Einseitigkeit nicht ausschlaggebend. Erst die Synthese beider würde sich dem wahren Sachverhalt nähern, und diese Synthese stimmt wiederum zu dem oben erwähnten Prinzip der Verschmelzung zweier stilistischer Elemente, des Impressionismus und des Intellektualismus. Die Menschen Prousts werden also weder reine Abstraktionen, noch nach dem Leben photographierte Individuen sein, sondern individualisierte Abstraktionen oder, wenn man so will, eine auf Grund der vom Autor vorgenommenen Abstraktion generalisierte Spezies von Individuen; auf diese Weise bewahrt er ihnen die lebendige Realität eines wirklich existierenden Individuums, ohne sie dazu zu verdammen, die ephemere Vergänglichkeit eines solchen zu behalten. Ihre Bedeutung liegt nun weder in dem individuellen Sein noch in der erfolgten Abstraktion, sondern in dem, was sie durch Verquickung beider geworden sind, „un exemplaire d'humanité"; als solches haben sie, wie Blackerts Arbeit verdeutlicht, vom konstruktionstechnischen Standpunkt aus gesehen, nicht isolierte eigene, sondern rein thematische Bedeutung, d. h. „ihr Auftreten erfolgt . . . in bezug auf das, was thematisch schon ist"[49].

1. Rein impressionistisches Verfahren.

Dem impressionistischen Vorgehen gemäß, das die Erscheinung des Autors in seinem Werk möglichst vermeidet, treten die Personen des Romans in unser Bewußtsein, wie sie in das einer andern Romangestalt treten; der Leser „wird gezwungen, sie so zu sehen, das von ihr auszuwählen zur Sicht, was jenem Blickpunkt entspricht (nämlich dem einer andern Romangestalt), dessen Perspektiven zu gebrauchen"[50].

„Ich" als kleiner Junge trifft bei seinem Onkel eine elegante „dame en rose", die er für eine Schauspielerin hält, da er von solchen Beziehungen des Onkels gehört hat; doch ist er seiner Vermutung nicht ganz sicher, da die Dame ganz comme il faut ist, was seiner Idee von einer Schauspielerin durchaus nicht entspricht. Da der Onkel ihren Namen nicht nennt, erfährt der Knabe niemals, wer sie ist; der Leser ebenfalls nicht, wenn es nicht auf Grund gewisser Indizien wäre, die er dem beharrlichen Schweigen des Autors entgegenzusetzen vermag, wie z. B. die Bemühungen der Dame, ihren Worten einen englischen Akzent zu verleihen; mit dieser Tatsache kann man die Anglomanie Odettes, die wir später kennen lernen, in Einklang bringen. (I a, 112—97).

Die Impression ist so unvollständig und problematisch wiedergegeben, wie sie sich dem Knaben bot; von seiten des Autors erfolgen weder Korrekturen noch intellekt-bedingte Kommentare;

[49] a.a.O., S. 22.
[50] Blackert, a.a.O., S. 32.

die Vermutung bleibt Vermutung, ohne sich mit Gewißheit zu bestätigen. Doch würde das rein impressionistische Verfahren auch durch eine Bestätigung nicht durchbrochen oder abgebogen werden; sie kann sich sehr wohl in das Verfahren einordnen, wie eine neuerliche Einführung Odettes zeigt: „Ich" hat im Atelier Elstirs das Bildnis einer jungen Frau in Männerkleidung entdeckt, das auf ihn durch eine Art Geheimnis, das in ihm zu liegen scheint, stark faszinierend wirkt. Bei aufmerksamer Betrachtung treten alle Einzelheiten des Porträts nacheinander in sein Bewußtsein ein (mithin auch in das des Lesers), ohne jedoch das Geheimnis zu enthüllen; er gerät im Gegenteil mehr und mehr in Verwirrung und ist schließlich nicht einmal mehr imstande, das Geschlecht der dargestellten Person zu erkennen; ist es ein etwas knabenhaftes Mädchen oder ein femininer junger Mann? Der Name in der Ecke des Porträts „Miss Sacripant" gibt keine Erklärung, verstärkt eher noch das Geheimnis. Elstir, nach dem Modell befragt, gibt keine Antwort und ist bemüht, das Bild beim Eintreten seiner Frau zu verbergen: lauter Einzelelemente ohne erkennbaren Zusammenhang — „Ich" und der Leser müssen die vage Impression zunächst auf sich beruhen lassen. Später erinnert sich „Ich" des Porträts und empfängt aus einer gewissen Verlegenheit Elstirs in bezug darauf die Idee, daß es sich um eine dem Erzähler bekannte Frau handeln könnte, und da durchdringt ihn plötzlich die Gewißheit, daß es Odette ist. Also auch die Bestätigung entspringt dem Bewußtsein der Romangestalt, ist also nicht intellektualistische Erklärung von seiten des Autors. Noch nachdem die Tatsache, daß die verschiedenen Gestalten nur Erscheinungsformen ein und derselben Person sind, sich bestätigt hat, bleibt für den Erzähler noch immer das Impressionistische ihres Auftretens an ihnen haften: „. . . je pensais à Mme Swann et je me disais avec étonnement, tant elles étaient séparées et différentes dans mon souvenir, que j'aurais désormais à l'identifier avec la 'Dame en rose'". (III a, 239; vgl. dazu V b, 130).

Die impressionistische Einführung hat den Vorzug, durch ihre fragmentarische, nur allmählich der Erwartung Erfüllung gewährende Art, Spannung zu erwecken und wachzuhalten. Die Phantasie des Lesers ist gezwungen, sich unausgesetzt mit der Impression zu beschäftigen.

2. Intellektualistisch-impressionistisches Verfahren.

Da es sich jedoch in diesem Werk nicht nur um Wirksamkeit — worunter die spannungerregenden Elemente fallen würden — handelt, sondern vor allem um die wiederzugebende Realität, die die fragmentarische Impression oft nicht zu erfüllen vermag, wird sie durch das intellektualistische Komplement vervollständigt. Zugunsten der Vollkommenheit der Impression gibt Proust sogar einen eben erzeugten Effekt preis, ein Beweis für den tiefen künstlerischen Ernst, dem alle Eitelkeit fremd ist. Ein ausgezeichnetes Beispiel

für das intellektualistisch-impressionistische Verfahren bietet die Einführung der „jeunes filles en fleurs". Sie beginnt ganz impressionistisch.

Wir erblicken mit dem „Ich" eine Schar junger Mädchen am Strande; man versucht, sie voneinander zu unterscheiden — ein vergebliches Unternehmen; denn ihr wiederholtes Auftreten erfolgt stets als Kollektiv. Nach häufigem Wiedersehen glaubt man die eine oder die andere zu unterscheiden, doch erkennt man sie niemals als Unterschiedene wieder, sie ähneln sich zu sehr. Dieser impressionistischen Darstellung entspricht die häufige Anwendung von Kollektivbezeichnungen: „la bande de mouettes" (II c, 35); „cet ensemble merveilleux" (II c, 37); „une lumineuse comète" (II c, 39); „leur groupe" (II c, 39); „un conciliabule; un agrégat de forme irrégulière" (II c, 40); „la bande à part" (II c, 42); „un homogène, leur cortège, cette petite tribu" II c, 42; „la petite bande" II c, 45/46; „leur haie légère" II c, 49; „la masse amorphe de petites filles, sorte de blanche et vague constellation" II c 82; „leur troupe enfantine . . ." II c, 83.

Diese undeutliche, formlose Erscheinung erregt den Wunsch, sie näher kennen zu lernen. Dieser Wunsch erneuert sich für „Ich" bei jedem erneuten Wahrnehmen der Erscheinung; seine diesbezüglichen Bemühungen halten uns in Spannung; doch bevor nun das Resultat der Bemühungen bekannt wird, zerfällt plötzlich die eben erzeugte Spannung in ein Nichts: Indem er eine Photographie beschreibt, die sie ihm später zeigen, antizipiert er das Faktum der Bekanntschaft der jungen Mädchen: eine großartige Verzichterklärung auf blendenden Effekt, den das Zurückbehalten der Tatsache bis zum finalen Gipfel der Darstellung dieser Episode ermöglicht hätte.

Die Einführung des Malers Elstir zeigt dasselbe halb impressionistische, halb intellektualistische Vorgehen. In einem Restaurant von Rivebelle erscheint an einem Spätnachmittag, „quand tout le monde commençait à partir un homme de grande taille, très musclé, aux traits réguliers, à la barbe grisonnante, mais de qui le regard songeur restait fixé avec application dans le vide". (II c, 85). Dies alles ist Beobachtungsergebnis von „Ich" und Saint-Loup. Der Besitzer des Restaurants sagt ihnen, daß es der berühmte Elstir sei. Die Idee von dem großen Talent des Malers, von dem sie sonst nichts wissen als den Namen und die Tatsache seiner Freundschaft mit Swann, exaltiert sie so, daß sie ihm in einem Briefchen ihre Bewunderung kundtun. Während sie nun die Antwort Elstirs erwarten, werden plötzlich mehrere Einzelheiten aus seinem jüngst vergangenen Leben erzählt, die augenscheinlich aus der Erinnerung des Erzählers geschöpft sind, der sie jedoch in jenem Augenblick noch nicht kennen konnte. Um dem Bild des Malers also durch Vervollständigung Realität zu geben, wird unbekümmert ein dem gegenwärtigen Augenblick ferner Zeitpunkt vorausgegriffen; darauf kehrt „Ich" in die Gegenwart zurück und fährt fort: „Nous le

vîmes lire notre lettre . . ." (II c, 87). Dieses Beispiel enthüllt in überraschender Weise eins der künstlerischen Prinzipien des Autors, das wir schon weiter oben konstatieren konnten. Der Kommentar über Elstir, der hier in die Episode eingefügt wird, entspricht demselben Bedürfnis wie die Kommentare und Korrekturen in einem Satz; es ist der dringliche Wunsch, die Welt in ihrer Integrität nachzuschaffen. Was also die Parenthese für den Satz, das sind derartige Komplemente für die Darstellung einer Person.

Eine intellektualistische „Parenthese" in einer impressionistischen Darstellung — das ist ein in seiner Kühnheit geniales Verfahren, dessen sich nur ein ganz über den Dingen stehender Künstler mit Erfolg bedienen kann: Proust ist durch diesen glücklichen Fund über den Impressionismus hinausgewachsen, hat ihn gleichzeitig vollendet und überholt und steht damit am Anfang einer neuen Kunstform, des „classicisme impressionniste". Crémieux hat ihn mit Recht als dessen Begründer bezeichnet[51].

b. Darstellung der Charaktere.

Die Impressionisten wie die Klassiker mußten sich durch die vorher erschaffene Komposition damit zufrieden geben, ihre Helden in einen durch sie beschränkten Rahmen zu pressen; ihre Handlungen und ihr Verhalten stehen in dauernder Beziehung zu einer Zentralidee oder zu einem Zentralereignis, sie konzentrieren sich auf ein Moment, die „crise". Das Fehlen einer solchen Krise, das wir in Prousts Werk festgestellt haben, gestattet ein freies, unabhängiges Entwickeln der Personen. Deshalb ist ihre Verhaltungs- und Handlungsweise oft so überraschend; da sie nicht irgendeine Mission haben, nach deren schon vorauszusehender Abwicklung sie überflüssig und wie ausgeleert dastehen, womit sie sich dann als reine Hirnproduktionen dokumentieren, sind Prousts Gestalten wie wirkliche Menschen oft unberechenbar im Verhalten und im Handeln unverständlich — doch gerade dadurch erhalten sie diesen Grad der Realität, der bei den Gestalten der Literatur so selten ist. Als Impressionist registriert Proust Unzulänglichkeiten seiner Gestalten, ohne Sympathie oder Antipathie zu bekunden; sogar eine Gestalt wie Swann, den man eine Variante des „Ich" genannt hat (das seinerseits eine Variante des Autors ist), ist mit außerordentlich unsympathischen und unverständlichen Zügen ausgestattet. Der Künstler will sich nicht auch nur den Anschein geben, als identifiziere er sich mit irgendeinem seiner Geschöpfe. Swann, eines der elegantesten Mitglieder des Jockey-Clubs, beträgt sich jedoch nach seiner Heirat mit der Kokotte wie ein Parvenu; er, der über die glänzendsten Beziehungen verfügt, rühmt sich nun mittelmäßiger oder gar zweifelhafter Bekanntschaften.

[51] NRF. 1923, S. 190.

Die Herzogin von Guermantes, die sich vielen Menschen gegenüber so ablehnend, oft sogar feindselig verhält, zeigt nach dem Tode dieser Menschen oft, daß ein warmes und herzliches Gefühl ihnen gegenüber in ihr geschlummert hatte. „Elle avait presque alors un désir de réparation . . . Cela donnait parfois, malgré la frivolité de Mme de Guermantes, quelque chose d'assez noble — mêlé à beaucoup de bassesse — à sa conduite. (VI b, 40).

Sie gibt z. B. ihrem Neffen Saint-Loup nicht die gewünschte Empfehlung an seinen Vorgesetzten, die er so dringend braucht, und die ihm zu geben ihr ein Leichtes gewesen wäre; seinen Bitten gegenüber bleibt sie völlig kalt — aber nach seinem Tode sehen wir, wie sie tagelang um ihn weint. (VII a, 215). Herr Verdurin, den wir wie seine Frau als krasse Egoisten kennengelernt haben, denen nur ihr eigenes Hochkommen in der Gesellschaft wichtig ist, und die einem Menschen wie Saniette mit ihren ständigen Hänseleien zu skrupellosen Peinigern werden, zeigen eben diesem Saniette gegenüber bei seinem Vermögenszusammenbruch eine derartig großzügige und dezente Hilfsbereitschaft, deren sonst nur sehr tief veranlagte Menschen aus innerster Freundschaft heraus fähig sind. (V b, 164 ff.). Durch diese charakterlichen Kontraste wird in der Darstellung alle Flächigkeit vermieden; die Charaktere werden plastisch herausgearbeitet und gewinnen an Leben und „Realität".

Gilberte, das artige und zärtliche kleine Mädchen, besteht plötzlich hartnäckig darauf, am Todestage ihres Großvaters zum Konzert zu gehen, trotz aller Bitten ihres Vaters, darauf zu verzichten. Der Impressionist würde nun bei dieser Feststellung eines unvorhergesehenen Verhaltens stehenbleiben, denn er will ja nicht Stellung nehmen; Proust ergreift nicht Stellung und macht trotzdem nicht Halt vor dem Rätsel; der Intellektualist kann sich so nicht zufriedengeben. Und so setzt die Intelligenz das Vorgehen fort, das mit der Impression angeschnitten war, und es gelingt, die Hintergründe der menschlichen Handlungen aufzuhellen. Die Untersuchung fördert eine doppelte Erklärung zutage: daß nämlich in allen Menschen zwei Faktoren wirksam sind, die Zeit und der Atavismus[52].

1. Die Rolle der Zeit und des Atavismus.

Diese beiden Faktoren beherrschen die verschiedenen Erscheinungsformen eines menschlichen Wesens derart, daß sie, indem sie ihm die Vergänglichkeit nehmen, seinen Erscheinungsformen den Charakter verschiedener Persönlichkeiten verleihen. Swann erscheint z. B. als „fils Swann", Charles Swann, Swann du Jockey, als Gatte Odettes, als Swann de Combray. Die Zeit und die Umstände lassen eine dieser Erscheinungsformen nach der anderen wie voneinander verschiedene Persönlichkeiten auf den ersten Plan

[52] cf. Wegener, a.a.O., S. 52.

treten. Proust nimmt ausdrücklich eine Unterscheidung zwischen diesen einzelnen Persönlichkeiten vor:

„. . . cette personnalité . . . de fils Swann, distincte de sa personnalité plus individuelle de Charles Swann, était celle où il se plaisait maintenant le mieux. Certes, il avait trop longtemps oublié qu'il était le 'fils Swann' pour ne pas ressentir quand il le redevenait un moment, un plaisir . . . vif . . ., une lettre d'altesse . . . ne pouvait être aussi agréable que celle qui lui demandait d'être témoin ou seulement d'assister à un mariage dans la famille de vieux amis de ses parents dont . . . certains . . .le connaissaient personnellement à peine mais se croyaient des devoirs de politesse envers le fils, envers le digne successeur de feu M. Swann". (I b, 134/35). „Charles Swann" ist derjenige, „que connurent tant de clubmen" (I a, 33), der fürstliche Bekanntschaften hat, der sich in dem Gedanken wohlfühlt, daß im Krankheitsfalle sein Diener ganz selbstverständlich den Herzog von Chartres, den Fürsten von Reuß, den Herzog von Luxemburg und den Baron von Charlus holen würde (I b, 135). Oft leben zwei oder mehrere dieser Persönlichkeiten zu gleicher Zeit, erscheinen aber in verschiedenen Welten vollständig getrennt voneinander; neben „Charles Swann", der nur als solcher in der eleganten Welt erscheint, lebt der „Swann de Combray", der in der Familie des Erzählers als guter Nachbar auf dem Lande verkehrt, und dessen andere gleichzeitige Existenz man nicht ahnt. Selbst wenn man in dieser bürgerlichen Welt erfährt, daß er bei einer Prinzessin eingeladen ist, so verfällt man eher auf den Gedanken, daß es sich um eine Prinzessin der Halbwelt handle, als daß man den Bericht ernsthaft zu nehmen sich auch nur die Mühe gibt. (I a, 32). So groß ist der Unterschied zwischen den „Persönlichkeiten" eines Wesens, daß „Ich" konstatieren muß: . . . j'ai l'impression de quitter une personne pour aller vers une autre qui en est distincte, quand dans ma mémoire du Swann que j'ai connu plus tard avec exactitude je passe à ce premier Swann (le Swann de Combray ist gemeint)" I a, 34. Der Swann, den der Erzähler „a connu plus tard avec exactitude" ist der Gatte Odettes. Denn „il était arrivé qu'au 'fils Swann' et aussi au Swann du Jockey, l'ancien ami de mes parents avait ajouté une personnalité nouvelle (et qui ne devait pas être la dernière), celle de mari d'Odette" (II a, 7). Die Eigenschaften dieser neuen Persönlichkeit scheinen mit denen der anderen unvereinbar; die Zeit, die Umstände haben ein Wesen ohne Zartgefühl, ohne Diskretion gezeitigt, ohne die Eigenschaften, die gerade die hervorragendsten der anderen Swann-Persönlichkeiten waren; „on était étonné de l'entendre, lui qui autrefois . . . dissimulait si gracieusement une invitation de Twickenham ou de Buckingham Palace, faire sonner bien haut que la femme d'un sous-chef de cabinet était venue rendre sa visite à Mme Swann". (II a, 8).

Auch in dem „Ich" lösen die verschiedenen Persönlichkeiten einander ab. Proust vergleicht ihr Auftreten mit dem einer Person,

die wir im Traum gewesen sind, und die dann beim Erwachen von einem neuen Ich abgelöst wird: „. . . au réveil nous sommes une autre personne qui ne se soucie guère que celle à qui elle succède ait eu à fuir en dormant devant des assassins. Sans doute ce moi avait gardé quelque contact avec l'ancien comme un ami". (VI b, 67/68).

Vorher hatte er schon konstatiert: „L'être nouveau . . . avait fait son apparition en moi . . . Ces nouveaux moi qui devraient porter un autre nom que le précédent (einen Versuch zu solcher Namengebung haben wir in dem Beispiel Swann gesehen „Charles Swann, fils Swann, Swann du Jockey" usw.) leur venue possible . . . m'avait toujours épouvanté . . ." (VI b, 66).

In gleicher Weise werden in den anderen Gestalten Prousts die verschiedenen Persönlichkeiten dissoziiert: „Il y avait d'ailleurs deux M. de Charlus, sans compter les autres". (VII a, 230).

„. . . il y avait plusieurs duchesses de Guermantes, comme il y avait eu depuis la dame en rose plusieurs Mmes Swann, séparées par l'éther incolore des années . . ." (VII b, 182).

Aber nicht nur die Zeit bringt eine derartige Vielheit von Persönlichkeiten in einem Menschen hervor; auch der durch die Jahrhunderte hindurch wirksame Atavismus macht sich hier produktiv bemerkbar und gibt häufig den Schlüssel für veränderte Haltung und Handlungsweise, wie z. B. bei Swann, der jüdischer Abstammung ist:

„. . . comme certains israélites, l'ancien ami de mes parents avait pu présenter tour à tour les états successifs par où avaient passé ceux de sa race, depuis le snobisme le plus naïf et la plus grossière goujaterie, jusqu'à la plus fine politesse" (II a, 8).

Ebenso findet Gilbertes oben erwähntes rätselhaftes Verhalten seine Erklärung darin, daß jedes Wesen ein Kompositum von verschiedenen Persönlichkeiten ist, die durch Atavismus hervorgebracht worden sind. Die eine dieser Gilberten, Erbin der väterlichen Eigenschaften, ist feinsten Zartgefühls fähig; die Tage vor dem sich jährenden Todestage ihres Großvaters ist sie zärtlicher und rücksichtsvoller als gewöhnlich zu ihrem Vater und erklärt das ihrem kleinen Freund: „Vous pouvez comprendre ce qu'il (le père) doit éprouver . . . Alors, je tâche d'être moins méchante que d'habitude" (II a, 152).

Und gerade an dem Todestage selbst, da eine zweite Gilberte auf dem ersten Plan steht, die „une nouvelle variété de Mme Swann" ist (II a, 190), kümmert sie sich keineswegs um die Gefühle ihres Vaters, macht sie sich hart und taub gegen seine Bitten, nicht ins Konzert zu gehen. Denn diese zweite Gilberte, die nichts mit der ersten gemeinsam hat als die — zufällige — möchte man sagen — Angehörigkeit zu demselben Menschen, kann nicht wie die erste empfinden, denken und handeln. „. . . Gilberte était tour à tour l'une et puis l'autre, et à chaque moment rien de plus que l'une, c'est-

à-dire incapable, quand elle était moins bonne, d'en souffrir, la meilleure Gilberte ne pouvant alors du fait de son absence momentanée, constater cette déchéance" (II a, 192). Und neben diesen beiden Gilberten „une troisième Gilberte souffrait . . . d'être la proie des deux autres" (II a, 192). Außerdem ist sie wie alle Menschen auch noch der Zeit und den Umständen unterworfen. So ist die „Gilberte de Combray" ganz verschieden von „celle de Paris" (II c, 191) — und darüber hinaus ist noch die Gilberte da, die nur im Geist der anderen existiert, eine „Gilberte fictive", die für denjenigen, der sie in sich trägt, nicht weniger wahr — d. h. real — ist als die anderen Gilberten. (II b, 39).

So hat Proust die veränderliche Handlungsweise all seiner Geschöpfe erklärt. Auch Albertine ist dasselbe Kompositum von Persönlichkeiten; „. . . chacune de ces Albertine était différente . . .; je devrais . . . donner un nom différent à chacune de ces Albertine . . ." II c, 249/50. Später einmal spricht er von „des séries d'Albertine" (5 a, 203). Die Albertine-Persönlichkeiten haben jede so starke Eigenbedeutung, daß sie die eigentümliche Fähigkeit besitzen, auch die verschiedenen „Ich"-Persönlichkeiten nacheinander auf den ersten Plan zu rufen, so wie sie zu ihnen in Beziehung gestanden haben. „C'est peut-être", sagt „Ich", „parce qu' étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celles des Albertine à laquelle je pensais . . ." (II c, 249).

Die verschiedenen Persönlichkeiten gehen unter, nachdem sie ihre Rolle erfüllt haben, und diese Tatsache erklärt, daß wir so oft in der ablösenden Persönlichkeit völlig andere Eigenschaften und Gefühle finden als in der abgelösten:

„Ce n'est pas parce que les autres sont morts; que notre affection pour eux s'affaiblit, c'est parce que nous mourons nous-mêmes . . ." erklärt Proust, und als Beispiel fügt er hinzu:

„Mon moi nouveau, tandis qu'il grandissait à l'ombre de l'ancien, l'avait souvent entendu parler d'Albertine; à travers lui . . . il l'aimait, mais ce n'était qu'une tendresse de seconde main". (VI b, 67/68).

Ein solch wissenschaftlich-analytisches Verfahren entspricht einer Kunsttheorie Prousts: „Le génie artistique agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes . . ." (II c, 133).

2. Analogien.

Bei der Dissoziation der Persönlichkeiten eines Menschen bleibt Proust selbstverständlich nicht stehen; das ließe seine komplexe Weltansicht nicht zu. So wird das gegenteilige Verfahren die durch die Analyse getrennten Einheiten wieder herstellen. Und nun geht Proust noch einen Schritt über die Rekomposition einer

vorher analysierten Person hinaus: Durch kühne Assoziation mehrerer Personen gelingt es ihm, eine ideelle Persönlichkeit zu schaffen, von der die zusammengestellten Personen nur mehr Variationen sind, ohne daß dadurch ihre Eigenrealität gemindert wird; denn es ist ja auch in Wirklichkeit so, daß alles in der Welt sich auf einige Generalnenner bringen läßt, und daß die Menschen durchaus nicht immer einmalig und neuartig handeln. Diese Tatsache sucht Proust unter Anwendung oft überraschender Zusammenstellungen von Persönlichkeiten zu zeigen.

Wenn der Knabe vor dem Einschlafen Françoise schickt, um seine Mutter zu holen, weil er ihr etwas Wichtiges zu sagen habe, dann ist das dasselbe, als wenn Swann in einem Theater, wo er Odette weiß, einen Freund bittet, sie ihm herauszurufen, weil er dringend etwas mit ihr besprechen müßte. Motiv, Ziel und Weg zum Ziel sind dieselben. (I a, 49/50).

Die Befriedigung Swanns über die Gewißheit, daß im Unglücksfall seine aristokratischen Freunde kommen würden, ist dieselbe, die Françoise empfindet, wenn sie daran denkt, daß sie in eigenen feinen Tüchern beerdigt wird. (I b, 135/136).

Selbst der Eifer, mit dem Françoise in den Hallen Fleisch auswählt für ein Bratenkunstwerk, findet sein Gegenstück: es ist der gleiche, mit dem Michelangelo die vollkommensten Marmorblöcke in den Bergen von Carrara aussucht. (II a, 26).

Wie bei der Dissoziation, so zeigt sich auch bei den Analogien die Wirksamkeit des temporellen und des rassischen Elementes. „. . . la réverbération . . . de l'esprit de l'époque (tient) dans une personne une place . . . importante . . ." (IV a, 74).

Die vererbten Eigenschaften prägen sich in der Mutter des Erzählers derartig stark aus, daß er eines Tages mit Schrecken feststellt: „. . . ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand' mère . . ." (IV a, 195).

Auch die Familie Guermantes erscheint in ihren von denselben Eigenschaften, demselben Geist beherrschten Mitgliedern wie eine Einheit, eine Art Überpersönlichkeit, die in ihnen mit einigen Modifikationen Gestalt gewinnt. Besonders häufig zeigt sich das bei Robert de Saint-Loup: „. . . je sentis s'étendre un instant sur la voix de Robert l'ombre du génie des Guermantes qui passa comme un nuage, mais à une grande hauteur et ne s'arrêta pas" (IV a, 91). „. . . la couleur qui était la sienne plus que de tous les Guermantes, d'être seulement de l'ensoleillement d'une journée d'or devenue solide . . ." (VII a, 16).

Eine entscheidende Veranlagung kann ebenfalls in dieser Weise assoziierend wirken. Das tritt bei Legrandin und Saint-Loup mit besonderer Schärfe in Erscheinung, da Proust sich nicht gescheut hat, es bei beiden mit fast denselben Worten zu kennzeichnen. Er sagt von beiden: „Comme les femmes qui sacrifient résolument leur visage à la sveltesse de leur taille et ne quittent plus Marienbad,

Legrandin (bzw. Robert) avait pris l'aspect désinvolte d'un officier de cavalerie. Au fur et à mesure que M. de Charlus s'était alourdi et abruti, Legrandin (Robert) était devenu plus élancé et rapide, effet contraire d'une même cause. Cette vélocité avait d'ailleurs des raisons psychologiques. Il avait l'habitude d'aller dans certains mauvais lieux où il aimait qu'on ne le vît ni entrer, ni sortir: il s'y engoufrait". (Legrandin: VI b, 172/3, Saint-Loup: VII a, 9/10).
Auf diese Weise erscheint eine Gestalt Prousts nicht mehr als isoliertes und unersetzbares Individuum, sondern als ein Glied des Menschengeschlechtes, ein Wesen mit kleinen Eigenheiten wohl, aber im allgemeinen vielen andern ähnlich. So verleiht der Dichter seinen Geschöpfen eine Realität, die nicht nur für eine gewisse Epoche, sondern für alle Zeiten gültig ist.

c. Darstellung der Reden und Gedanken.

1. Analogien.

Dieselbe Zusammenstellung wie bei den Eigenschaften der Personen finden wir auch in der Darstellung der Reden und Gedanken; so wird der menschliche Charakter bis in die Tiefen durchforscht und durch diesen weitschauenden Autor bloßgelegt, der in einer Einzeläußerung den allgemeinen Sinn oder Beweggrund erkennt.
Françoise haßt eine Person, die sie für heuchlerisch und undankbar hält, und nach einem Besuch dieser Person kann sie ihren Zorn nicht mehr verbergen, wagt aber nicht, den Namen direkt auszusprechen: „'Les personnes flatteuses savent se faire bien venir et ramasser les pépettes; mais patience, le bon Dieu les punit toutes par un beau jour' disait-elle avec le regard latéral et l'insinuation de Joas pensant exclusivement à Athalie quand il dit: 'le bonheur des méchants comme un torrent s'écoule'" (I a, 158).
Einen klassischen Ausspruch mit der Äußerung eines Dienstmädchens zusammenzustellen, ist ein Vorgehen, das in seiner Kühnheit grotesk wirken könnte. Bei Proust jedoch enthüllt ein solches Vorgehen nur eine neue psychologische Perspektive: Durch Jahrhunderte und durch alle Menschenklassen hindurch ist der Sinn der menschlichen Sprache in ihren Einzeläußerungen gleichgeblieben. Und gerade bei Françoise darf eine solche Redeweise nicht verwundern; denn Proust hat schon vorher beschrieben (qu') „il y avait en elle un passé français très ancien, noble et mal compris . . ." (I a, 47).
So finden wir weitere Aussprüche bei ihr, die sie den Vertretern des „passé français très ancien et noble" verwandt erscheinen lassen: „'C'est une grande famille que les Guermantes!' ajoutait-elle avec respect, fondant la grandeur de cette famille à la fois sur le nombre de ses membres et l'éclat de son illustration, comme Pascal la vérité de la Religion sur la Raison et l'autorité des Écritures".

(III a, 21). „Françoise . . . disait que je „balançais" toujours, car elle usait, quand elle ne voulait pas rivaliser avec les modernes, du langage de Saint-Simon". (III a, 62).

Eine ähnliche Analogie läßt sich in der Redeweise der Mitglieder der Familie Guermantes feststellen: „. . . les Guermantes dont le baragouin voulu supprimant les consonnes et nationalisant les noms étrangers, était aussi difficile à comprendre que le vieux français ou un moderne patois". (IV b, 40).

Diese „grande analogie dans la façon de s'exprimer et jusque dans la prononciation" (I b, 179) ist zurückzuführen auf das Selbstbewußtsein und vor allem auf das starke Bewußtsein ihrer stolzen Vergangenheit, das die gesamte Familie Guermantes beherrscht. Man kann sich der auffallendsten, kühnsten, übertriebensten Ausdrücke bedienen, ohne dem edlen Gleichmaß aristokratischer Haltung zu entgleiten; man fühlt sich vor sich selbst gerechtfertigt in dem Bewußtsein, daß die Vorfahren aus weniger zivilisierten Zeitaltern vielleicht dieselben Ausdrücke gebraucht haben würden. Wenn also Mme de Guermantes von Gilberte sagt „c'est une cochonne", so ist das möglich, „parce qu'elle greffait cela sur un genre XVIII^e siècle qu'elle jugeait plein de vergeur" (Bewußtsein der Vergangenheit) und „parce qu'elle se croyait tout permis" (Selbstbewußtsein) (VII b, 233).

Ein gleiches Wort, in verschiedenen Situationen ausgesprochen, läßt auf der Basis seines Empfindungsgehaltes die Analogie zu: (Mme Verdurin ärgert sich über Swann, den sie aber ihrerseits soeben geärgert hat): „Non, mais voyez-vous, cette sale bête! employant sans s'en rendre compte, et peut-être en obéissant au même besoin obscur de se justifier — comme Françoise à Combray quand le poulet ne voulait pas mourir — les mots qu'arrachent les derniers sursauts d'un animal inoffensif qui agonise, au paysan qui est en train de l'écraser" (I b, 101).

Proust kann sich hier nicht damit begnügen, das den Außenstehenden Erkennbare — die Impression — nur durch die Worte einer Person wiederzugeben und dem Leser die Mühe zu überlassen, die etwa verborgenen Motive zu suchen; wenn es sich um ein psychologisches Problem handelt, kann Proust nicht anders als in die Tiefe gehen. Nur dem intellektuellen Aufwand aber kann es gelingen, die tiefste Wahrheit zu erkennen.

2. Individualsprachen.

Oft genügt die Sprache selbst der Personen schon, um einen ihnen eigentümlichen Charakterzug zu enthüllen. Jeder hat seine Sprache für sich, und zwar äußert sich das nicht nur in Wortstellung und Wortwahl, sondern auch in hohem Maße in der Aussprache der Wörter. Über diese Eigenart der Darstellung persönlicher Eigensprachen ist schon viel diskutiert worden. „Die Menschen Prousts", sagt Spitzer, „leben in ihrer Sprache wie in

eine Burg eingeschlossen"[53]. Proust selbst stellt fest: „les analyses qui en relevant la fréquence plus ou moins grande de chaque terme permettent de découvrir la clef d'un langage chiffré . . ." (I b, 162). Diese „Statistik des Wortgebrauches"[54] oder „Leitmotivtechnik"[55] ist geeignet, den Charakter der dargestellten Personen zu offenbaren oder wenigstens zu beleuchten, ohne Erklärungen des Autors erforderlich zu machen.

Der Snobismus Odettes leuchtet aus ihrer Anglomanie hervor; viele Beispiele ihres englischen Wortschatzes haben wir schon im Kapitel „Mot propre" zitiert. Sie charakterisiert sich so von selbst, oft ohne jede Erklärung vonseiten des Autors; wie wir der „Einführung der Personen" entnahmen, ist diese Anglomanie beim ersten Auftreten sogar das einzige Kriterium für ihre Identität. M. de Norpois kennzeichnet sich durch seine Sprache erstens als Diplomat, zweitens als selbstgefälliger Mensch. Beide Eigenschaften treten natürlich nicht immer getrennt auf, so daß wir auch sagen können, daß wir es mit einem selbstgefälligen Diplomaten zu tun haben. Seinem diplomatischen Jargon brauchten kaum noch seine in Gemeinplätzen und Zitaten gipfelnden, stets fertigen Ansichten hinzugefügt zu werden, um ihn als Diplomaten zu charakterisieren.

(Bei einem Essen wird er gebeten, noch einmal Salat zu nehmen): „J'obéis, Madame, puisque je vois que cela est de votre part un véritable oucase". (II a, 45).

„. . . il y a autour du Roi Théodose toute une camarilla plus ou moins inféodée à la Wilhelmstraße dont elle suit docilement les inspirations" (II a, 48). In der „Revue" schreibt er mit diplomatischen Wendungen überhäufte Artikel: „Le Cabinet Saint-James ne fut pas le dernier à sentir le péril"; „cet éternel double jeu qui est bien dans la manière du Ballplatz" (II a, 40).

Die Selbstgefälligkeit äußert sich auch in übertrieben metaphorischer Ausdrucksweise:

„Pendant plus d'un mois les amis de Vagoubert ont dansé autour de lui la danse du scalp" (II a, 48). Durch Anwendung von Sprichwörtern sucht er seine Rede besonders effektvoll zu gestalten:

„Qui sème le vent récolte la tempête".
„Les chiens aboient, la caravane passe" (II a, 49).

Er gibt sich das Ansehen eines Mannes von Kultur durch „l'emploi . . . de citations dont le modèle achevé restait alors: 'faites-moi de bonne politique et je vous ferai de bonnes finances, comme avait coutume de dire le baron Louis" (II a 49).

„Il est certain . . . qu'un pareil toast a plus fait que vingt ans de négociations pour resserrer les deux pays, leurs „affinités" selon la pittoresque expression de Théodose II" (II a, 51).

---

[53] a.a.O., Bd. II, S. 430; cf. Curtius, a.a.O., S. 111.
[54] Spitzer, a.a.O., Bd. II, S. 441.
[55] Wegener, a.a.O., S. 43.

Eine gewisse Affektiertheit liegt in seiner Vorliebe für Absonderung einzelner Wörter, durch die gleichsam die Verantwortung für eigene Aussprüche abgelehnt wird (II a, 48). Die gleiche Art finden wir in Swanns Rede in hervorstechendem Maße, ebenso bei den Aristokraten, mit denen Swann verkehrt.

Swann spricht vom Theater: „La Berma dans *Phèdre,* dans *le Cid,* ce n'est qu'une actrice si vous voulez, mais vous savez je ne crois pas beaucoup à la „hiérarchie" des arts; (et je remarquais . . . que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte, et dire: „la hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules"? Mais alors, si c'était ridicule, pourquoi disait-il la hiérarchie?)" (I a, 143, 144).

Nicht der Autor tritt hier auf den Plan; es ist nur eine Reflexion des „Ich" — erkennbar daran, daß die letzte Frage rhetorisch bleibt.

„. . . on devrait . . . mettre dans le journal, moi je ne sais pas, les . . . Pensées de Pascal! (il détacha ce mot d'un ton d'emphase ironique pour ne pas avoir l'air pédant)" (I a, 43).

„Nous avons une bien belle conversation, dit-il ironiquement, je ne sais pas pourquoi nous abordons ces 'sommets' . . ." (I a, 43).

Andere Beispiele: I b, 57, 65, 103.

Mme des Laumes, die Freundin Swanns, hat eine ähnliche Redeweise:

„. . . ce n'est pas *euphonique* ajouta-t-elle en détachant le mot euphonique comme s'il était entre guillemets, petite affection de dépit qui était particulière à la coterie Guermantes" (I b, 173). „. . . j'ai horreur des pays 'pittoresques'" (I b, 180).

Man kann eine Eigensprache nicht bis in ihre Tiefen erforschen, wenn man nicht die Aussprache in die Betrachtung einbezieht. Das ist eine neue Entdeckung Prousts: „Il y a des moments où pour peindre complètement quelqu' un il faudrait que l'imitation phonétique se joignît à la description . . ." (4 b, 208). Diese Aussprache zieht Proust nun in weitestgehendem Maße heran, um eine möglichst reale Darstellung der Einzelsprache und damit der Persönlichkeit zu erzielen.

Odette leistet es sich aus Snobismus, abweichend von der Konvention zu prononcieren: „A la maison j'avais toujours entendu dans odieux, prononcer l'o long, — audieux, — mais M. et Mme Swann disaient odieux, en faisant l'o bref". (II a, 116/117).

„. . . les parents de Gilberte . . . disaient: 'Comment allez-vous' (qu'ils prononçaient tous deux commen allez-vous, sans faire la liaison du t)" (II a, 107).

Der Parvenu dokumentiert sich durch häufige Anwendung, aber falsche Aussprache von Fremdwörtern. Bloch spricht lift und Venice wie laïft und Venaïce aus; „il croyait donc evidemment qu'en Angleterre . . . la lettre i se . . . prononce toujours ai". (II b, 192). Emphase in der Aussprache läßt sogleich den Dichter erkennen, der dem Einzelwort mehr Bedeutung beimißt als die übrige es achtlos anwendende Menschheit: Bergotte gebraucht immer anstatt „figure" das Wort „visage", „à qui il ajoutait un grand nombre de v, d's, de g, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments . . . (II a, 174).

Solche Aussprachеeigentümlichkeiten haben bei jeder Person ihren Ursprung in einer besonderen Weltanschauung oder einer Charaktereigenschaft und sind daher außerordentlich aufschlußreich.
Françoise „prononçait li-on" (I a, 131).
M. de Norpois „prononçait Svann" (II a, 54).
La princesse Mathilde: „Il s'est conduit comme un cauchon, dit-elle d'une voix rude et en prononçant le mot comme si ç'avait été le nom de l'évêque contemporain de Jeanne d'Arc". (II a, 159).
Mme de Cambremer sagt in ihrer exaltierten Art: hhartiste (IV b, 39) — oder noch emphatischer hartthhisstte (IV b, 47).
Und Mme de Guermantes: la KKKKultur (VII b, 202).
Weitere Beispiele: Françoise: II a, 26; Bloch: II b, 199; Mme des Laumes: I b, 166.

3. S.I.R. und S.I.G.

Die vorangehenden Beispiele zeigten, daß Proust für die Darstellung der Sprache der Personen die direkte Rede bevorzugt, weil sie den unmittelbarsten Einblick in den Charakter der Menschen gewährt; sie ist „Rede eben des Produzierenden selbst, ist also so subjektiv, als es innerhalb berichtender Reproduktion überhaupt möglich ist"[56]. Dem Streben der Impressionisten, hinter ihren Gestalten zurückzutreten, kommt er dadurch nach, daß er häufig das verbum dicendi ausläßt. „Die nicht schwere Kombination überläßt er dem Leser oder Hörer, und dadurch wird dieser . . . mehr interessiert"[57].

„Mais mon père se fâchait: 'Mais non! tu as des idées absurdes!" (I a, 39).

Neben der direkten Rede ist es die sogenannte „Erlebte Rede", die am unmittelbarsten eine sprachliche oder gedankliche Äußerung wiederzugeben imstande ist. Sie ist, — von dem die Rede oder den Gedanken Produzierenden aus — die subjektivste Art der Reproduktion; deshalb nennt Heinermann, dessen differenzierende Abhandlung zwischen Rede- und Gedankenreproduktion unterscheidet, sie „subjektive indirekte Rede" und „subjektive indirekte Gedankenäußerung". Und sie ist noch mehr, „. . . ein Mittel für ihn (den

[56] Heinermann: Die Arten der reproduzierten Rede. S. 11.
[57] Ibidem, S. 11.

Autor), so weit als möglich zurückzutreten, so sehr als möglich mit den Gestalten eins zu werden, gewissermaßen subjektiv und objektiv zugleich zu sein . . . Also kein N e b e n einander (wie bei der direkten Rede), auch keine Einseitigkeit (wie bei der objektiven indirekten Rede), sondern ein stetes I n einander"[58]. Sie ist deshalb das Idealmittel der Impressionisten, deren Ziel mit den Worten Heinermanns folgendes ist: „Der Reproduzierende selbst soll also seine eigene Subjektivität möglichst unterdrücken zugunsten des Produzierenden, er soll von sich so sehr als möglich abstrahieren, soll mit dem Produzierenden möglichst eins werden"[59].

Die suggestive Kraft dieser Art der Rededarstellung mag aus einigen Beispielen zu ersehen sein: (Swann hat den leidenschaftlichen Wunsch, nach einem Ort zu fahren, wo Odette sich befindet, die ihm jedoch verboten hat, ihr nachzureisen): „Il se plongeait dans l'indicateur des chemins de fer qui lui apprenait les moyens de la rejoindre . . . Le moyen? presque davantage: l'autorisation. Car enfin l'indicateur et les trains eux-mêmes n'étaient pas faits pour des chiens. Si on faisait savoir au public, par voie d'imprimés, qu'à huit heures du matin partait un train qui arrivait à Pierrefonds à dix heures, c'est donc qu'aller à Pierrefonds était un acte licite, pour lequel la permission d'Odette était superflue; et c'était aussi un acte qui pouvait avoir un tout autre motif que le désir de rencontrer Odette, puisque des gens qui ne la connaissaient pas l'accomplissaient chaque jour, en assez grand nombre pour que cela valût la peine de faire chauffer des locomotives. En somme, elle ne pouvait tout de même pas l'empêcher d'aller à Pierrefonds s'il en avait envie! Or, justement, il sentait qu'il en avait envie, et que s'il n'avait pas connu Odette, certainement il y serait allé . . ." (I b, 111/112).

Augenscheinlich ist dies eine gedankliche Rechtfertigung Swanns vor sich selbst; [es liegt also subjektive indirekte Gedankenäußerung vor]; wenn man, wie das bei der erlebten Rede häufig eintritt, im Zweifel ist, ob der Autor (der Reproduzierende) oder der Produzierende sich äußert, so wird in diesem Falle das letztere durch einige Wörter bestätigt, die „nur der Produzierende selbst gedacht haben kann"[60]. (In obigem Beispiel: *enfin; donc; or; justement; certainement).*

Der Vater Blochs, ein geiziger Jude mit dem Bestreben, großzügig zu erscheinen, hat Plätze für eine Vorstellung im Casino bestellt. Für das folgende ist nun zu ergänzen: Il dit que . . .: „Il regrettait de n'avoir pu avoir de loge. Elles étaient toutes prises. D'ailleurs il les avait souvent expérimentées, on était mieux à l'orchestre" (II c, 19).

Das Wort „d'ailleurs" ist wieder nur im Munde des Herrn Bloch möglich und bestätigt auch ohne den nachfolgenden Tatsachen-

[58] Heinermann, a.a.O., S. 39.
[59] a.a.O., S. 19.
[60] Heinermann, a.a.O., S. 30.

bericht, daß in Wirklichkeit alle Logen leer waren, daß es sich um seine lügnerische Rede handelt.

Der Inhaber des Restaurants in Rivebelle hat den jungen Leuten von Elstir erzählt.

Der anschließende Text: „Et il ne savait pas si un petit 'lever de soleil sur la mer' qu' Elstir lui avait donné ne valait pas une fortune" (II c, 87). ist offenbar Rede des „patron"; die Feststellung des mit dem Intellekt darstellenden Autors würde etwa lauten: „Il ne savait pas *que* le tableau valait une fortune".

„Le prince . . . se mit à parler des successeurs possibles du président du Conseil actuel. Successeur dont la tâche serait difficile". (VI b, 127).

Hier liegt der Anhaltspunkt für die Feststellung, daß es sich um Rede des Prinzen handelt, in der Anknüpfung „Successeur dont . . ." und in dem Conditional „serait", das zweifellos Meinungsäußerung des Prinzen ist.

4. Impressionistische Anwendung der direkten Rede.

Im Zusammenhang mit der impressionistischen S.I.R. ist ein verwandtes Stilmittel zu nennen: die impressionistisch gebrauchte direkte Rede. Der Autor läßt oft mitten in seinem eigenen objektiven Bericht den Produzierenden selbst in direkten Redewendungen zu Worte kommen. Damit wird das subjektive Einschalten des Produzierenden (des „Subjekts") auf die Spitze getrieben, wie auch umgekehrt die Objektivität des Reproduzierenden.

„. . . je fus surpris d'apprendre par le philosophe norvégien qui le tenait de M. Boutroux, 'son éminent collègue — pardon son confrère' — ce que M. Bergson pensait des altérations particulières de la mémoire dues aux hypnotiques". (IV c, 37).

Dieses Beispiel stellt einen Grenzfall dar zwischen S.I.R. und impressionistisch gebrauchter direkter Rede. Die Redensart des norwegischen Philosophen ist gleichsam in indirekter Weise imitiert, erweckt aber durch die Anführungszeichen und das *pardon* den Eindruck direkter Rede.

In den folgenden Beispielen ist die indirekte Verkleidung vollständig gefallen:

„. . . M. Verdurin, après avoir demandé à Swann la permission d'allumer sa pipe ('ici on ne se gêne pas, on est entre camarades') priait le jeune artiste de se mettre au piano". (I a, 296).

„Il voyait Odette avec une toilette trop habillée pour cette partie de campagne, 'car elle est si vulgaire et surtout, la pauvre petite, elle est tellement bête!'" (I b, 102).

In diesen Fällen, die gerade durch die unorganischen Einfügungen außerordentlich wirksam sind, tritt der Autor zwar formal ganz aus

der Rede heraus; im Grunde ist er aber auch hier „im Reproduzierten . . . lebendig“[62].

d. Darstellung der Gefühle.

1. Relativität der Gefühle.

Bei den Klassikern sind die Helden im allgemeinen von einem einzigen Gefühl beherrscht, sei es nun Liebe oder Haß oder Ehrgefühl; dieses eine Gefühl ist so stark, daß es die Seele des Helden ganz ausfüllt; es bestimmt seine Haltung und Handlungsweise so entscheidend, daß man fast sagen könnte, das Gefühl handle und nicht die Person. Das Gefühl ist bei ihnen etwas Absolutes, das sich stets in der gleichen Weise manifestiert; in seiner Überlebensgröße zwingt es die Helden unaufhörlich zu überlebensgroßen, heroischen Handlungen. Daher haben diese Helden oft das Gigantische, das mit wirklicher Menschlichkeit oft nur einen Faktor — eben das betreffende Gefühl — gemeinsam hat, der aber in zu starker Potenz erscheint, um dem Maß des Menschlichen noch gerecht zu sein. Man spürt, daß sie bei aller Fähigkeit, das menschliche Gemüt zu beeindrucken und zu bewegen, doch rein intellektuelle Konstruktion sind. Die Impressionisten, die diese Einseitigkeit zu vermeiden suchten, fielen in die entgegengesetzte Einseitigkeit; sie glaubten wirklich lebendige Menschen geschaffen zu haben, wenn sie nur die äußeren Manifestationen der Gefühle darstellten, wie sie sich dem Mitmenschen gewöhnlich zeigen. Aber in dem Maße, wie sie an äußerer Wahrhaftigkeit gewannen, verloren sie an Tiefe. Oft bleibt uns die Seele der Helden vollständig unbekannt. Proust konnte sich weder mit dem einen noch mit dem andern Verfahren zufrieden geben; daher fügte er zu dem sichtbaren Ausdruck des Gefühles noch die innere Analyse. Die Beobachtung, die für die Impressionisten alles war, ist für ihn nur ein Hilfsmittel zur Erforschung der Gefühle; sie hilft ihm, „à faire entrer le relatif dans la conception de l'amour“[63] und der andern Gefühle. So ist die Liebe z. B. nicht mehr das erhabene Gefühl von Ewigkeitswert, wie sie es bei den Klassikern war; sie ist abhängig von Zeit, Person und Umständen; weit entfernt davon, himmlischen Ursprungs zu sein, hat sie oft eine mehr oder weniger banale Ursache und kann bei aller Tiefe doch sehr unbeständig sein. Swann beginnt Odette zu lieben, die gar nicht dem von ihm bevorzugten Frauentyp entspricht, wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Zéphora auf einem Fresko von Botticelli. (I b, 13). Der Erzähler liebt Gilberte bereits, als er sie noch nicht kennt, weil sie mit dem Dichter Bergotte befreundet ist, den er selbst verehrt. (II c, 44). Eine bemerkenswerte Analogie zwischen den beiden Fällen wird hier deut-

[62] Heinermann, a.a.O., S. 19.
[63] Edmond Jaloux, NRF. 1923, S. 153.

lich: die beiden Kunstliebhaber — eher sind sie schon Künstler zu nennen, deren Künstlertum allerdings nur die Perzeption, nicht die Expression umfaßt — können keinen Menschen lieben als in Beziehung zur Kunst; und nicht nur die Liebe, sondern auch alle andern Arten von Interesse oder Sympathie, die Swann für eine Person empfindet, werden durch eine derartige Beziehung erregt. Das Küchenmädchen zieht sein Interesse auf sich wegen seiner Ähnlichkeit mit der Charité von Giotto (I a, 119/20). Er erinnert sich an Bloch nur auf Grund seiner Ähnlichkeit mit dem Bildnis Mahomets II. von Bellini (I a, 143), und er sagt von einer Dame, die er nicht schätzt: „Elle n'a pour elle que de ressembler tellement à Savonarole. C'est exactement le portrait de Savonarole par Fra Bartolomeo" (II a, 149).

Derselbe Zufall, der die Liebe hervorgebracht hat, ist oft auch die Ursache ihres Sterbens; oder es ist ganz einfach die Zeit, die ihr Erlöschen bewirkt, kurz, die Liebe ist nichts weniger als göttlich oder erhaben. Proust fürchtet nicht, alles zu zeigen, was sie an durchaus Irdischem hat; stets von Eifersucht in allen ihren Formen begleitet, streift sie oft das Lächerliche oder Groteske. Der Autor versucht nicht, diese Tatsachen zu verhüllen; er will objektiv und wahrhaftig sein. Er zeigt, wie die Liebe zu einem Menschen sich oft an Dinge heftet, die in irgendeiner Beziehung zu ihm stehen. So wird eine vertrocknete Blume, eine Achatkugel zu einem Symbol, das die besten Gefühle der geliebten Person enthält. (I b, 277). Die ernsthaftesten Menschen geben sich den eitelsten Beschäftigungen hin, sobald sie anfangen zu lieben. Swann und „Ich" z. B. studieren tagelang Pläne von den Orten, an denen die geliebte Frau sich aufhält. Swann „passait ses journées penché sur une carte de la forêt de Compiègne comme si ç'avait été la carte du Tendre" (I b, 114). „Ich" bekennt: „J'avais toujours à portée de ma main un plan de Paris qui, parce qu'on pouvait y distinguer la rue où habitaient M. et Mme Swann, me semblait contenir un trésor". (I b, 280).

Im bloßen Aussprechen eines Namens liegt schon beschwörende Kraft. Im Geiste des Liebenden gewinnt der Name magische Bedeutung. Das trifft nicht nur für personenbezügliche Gefühle, sondern auch für gegenstandsbezügliche, wie z. B. die Liebe zu einer Stadt zu: „Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand; même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil . . ." (I b, 244). „. . . à propos de n'importe quoi, je disais le nom de cette rue . . ." und „Je m'arrangeais à tout propos à faire prononcer à mes parents le nom de Swann: . . . J'avais besoin . . . d'entendre sa sonorité délicieuse et de me faire jouer cette musique dont la lecture muette ne me suffisait pas". (I b, 280).

Es braucht also nicht einmal der Name der Geliebten selbst zu sein, wenn er nur zu ihr Beziehung hat wie der ihres Vaters oder

der Straße, in der sie wohnt. Swann spricht nur den Namen des Mannes aus, nach dem die Straße benannt ist, in der Odette wohnt: „. . . La Pérouse . . . (et Swann était déjà heureux comme s'il avait parlé d'Odette)" (I b, 181). Oder er frühstückt in einem Restaurant, „pour une de ces raisons, à la fois mystiques et saugrenues, qu'on appelle romanesques; c'est que ce restaurant . . . portait le même nom que la rue habitée par Odette: Lapérouse". (I b, 116). Wenn Proust das Motiv „gleichzeitig mystisch und albern" nennt, so gibt er dadurch wieder die Relativität eines solchen Gefühles zu erkennen; es umfaßt die extremsten Nuancen, und man ist niemals sicher, welches Attribut nun geeignet ist, den Wert einer derartigen Gefühlsäußerung zu bestimmen.

2. Generalisierung der Gefühle.

Die Beispiele Swann und „Ich" haben schon angedeutet, wie sehr Gefühlsäußerungen verschiedener Personen oft analog sind. Proust, der bei der Feststellung dieser äußeren Analogie nicht verharren will, beginnt nun, das Gefühl zu analysieren; er betrachtet es wie einen klinischen Fall (der Intellektualismus tritt auf den ersten Plan!): deshalb erscheint z. B. die Liebe Swanns unter der Metapher einer Krankheit, deren Verlauf der Autor wie ein Arzt objektiv und unberührt darstellt. Und wie der Arzt aus Einzelfällen allgemeine Gesetze ableiten kann, so führen auch den Schriftsteller Beobachtung und Analyse des besonderen Falles dazu, die Wirksamkeit allgemein gültiger Wahrheiten darin zu erkennen. So kann er am Ende einer solchen durch eingehende Analyse vertieften Beobachtung das, was er an allgemein gültigen Wahrheiten darin gefunden hat, als Regel aufstellen, die ein kernhaftes Resumé des vorher Gesagten darstellt; wie: „Aimer aide à discerner, à différencier" (II c, 196). „L'analyse" sagt Roger Allard[64] „a toujours une couleur pessimiste parce qu'elle émiette pour l'intelligence le sentiment dont nous avons une notion globale . . ." Die künstlerische Aufrichtigkeit erlaubt Proust nicht, den pessimistischen Charakter seiner Untersuchungsergebnisse zu verhüllen: die Wahrheit ist wichtiger als alles. Deshalb finden wir dann Aphorismen wie folgende: „L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose" (II c, 95). „En étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme . . ." (II c, 95). „On devient moral dès qu'on est malheureux" (II b, 44). „L'amabilité d'un être que nous n'aimons plus et qui semble encore excessive à notre indifférence eût peut-être été bien loin de suffire à notre amour". (II b, 42). „Nous sommes tous obligés pour rendre la réalité supportable d'entretenir en nous quelques petites folies". (II a, 227).

---

[64] NRF. 1923, S. 213.

Nachdem man solche allgemeinen Wahrheiten gefunden hat, hat man es nicht mehr nötig „d'observer les mœurs puisqu'on peut les déduire des lois psychologiques" (II c, 119). (Eine vollständige Liste all dieser Maximen würde Bände füllen, deshalb mußten wir uns hier auf eine Auswahl beschränken). Nach diesen psychologischen Gesetzen kann man dann die Menschen klassifizieren; man braucht dann, wenn man etwas über einen Menschen aussagen will, nur auf die psychologische Klasse hinzuweisen, der er angehört. Man wird dann etwa sagen: Er war einer jener Menschen, die unter den und den Umständen in der und der Weise zu handeln und sich zu betragen pflegen. Die tiefgreifende und umfangreiche Betrachtungsweise Prousts verhindert, daß aus einer derartigen Darstellung Abstraktionen oder lebensferne Stilisierungen hervorgehen. „Swann était un de ces hommes qui ayant vécu longtemps dans les illusions de l'amour, ont vu le bien-être qu'ils ont donné à nombre de femmes accroître le bonheur de celles-ci sans créer de leur part aucune reconnaissance, aucune tendresse envers eux; mais dans leur enfant ils croient sentir une affection qui, incarnée dans leur nom même, les fera durer après leur mort". (II a, 193). „C'était un de ces hommes qui, en dehors d'une carrière scientifique où ils ont d'ailleurs brillamment réussi, possèdent une culture toute différente, littéraire, artistique, que leur spécialisation professionnelle n'utilise pas et dont profite leur conversation". (I a, 101).

C. Schluß.

Impressionistischer Klassizismus des Stils als Ausdruck der Weltanschauung Marcel Prousts.

Die Wirksamkeit zweier Faktoren haben wir im Lauf der Analyse des Proustschen Stiles feststellen können, die, mochten sie nun getrennt oder vereint auftreten, in ihrer Kombination das erreichen mußten, was Proust als Ziel vorschwebte, die Realität, über die er oft geseufzt hat, „. . . cette réalité infiniment précieuse et hélas introuvable . . .“ (I b, 91): Impressionismus und Intellektualismus. Erst mit der Realität konnte sein Werk die Vollkommenheit erhalten, nach der er strebte. Sein ganzes Leben ist eine ewige Suche nach Mitteln gewesen, die diese Vervollkommnung unterstützen sollten; all seine ausgedehnten und intensiven Studien scheinen ihm niemals zu genügen, bis er erkannte, daß man nicht auswählen, sondern vereinigen muß, um zur Vollkommenheit zu gelangen. Das ist die Idee, die er nach langen Jahren innerlichen Ringens um die „Kunstwirklichkeit“, wie Blackert sie nennt, als Ursprung und Grundlage allen Seins, allen Strebens, aller Gefühle, aller Impressionen gefunden hat. Die Idee ist das a priori Existierende, die Dinge, wie wir sie zunächst sehen, sind nur Erscheinungsformen, Illusionen, Namen. „. . . n'est-il pas logique non par artifice de symbolisme, mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle? Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus“: (III b, 101). Und nicht nur von den Dingen, auch von den Menschen ist wirklich existent nur die Idee: „. . . les êtres n'existent pour nous que par l'idée que nous avons d'eux . . .“ (VI b, 135).

Und allen Sehnsüchten, allen Wünschen liegt ebenfalls eine Idee zugrunde: „Tel jour où malade je partais pour aller voir dans un château un tableau d'Elstir, une tapisserie gothique, ressemblait tellement au jour où j'avais dû partir pour Venise, à celui où j'étais allé entendre la Berma, ou parti pour Balbec, que d'avance je sentais que l'objet présent de mon sacrifice me laisserait indifférent au bout de peu de temps, que je pourrais alors passer très près de lui sans aller regarder ce tableau, ces tapisseries pour lesquelles j'eusse en ce moment affronté tant de nuits sans sommeil, tant de crises douloureuses. Je sentais par l'instabilité de son objet la vanité de mon effort . . . Et même dans mes désirs les plus charnels . . .

j'aurais pu reconnaître comme premier moteur une *idée,* une *idée* à laquelle j'aurais sacrifié ma vie, et au point le plus central de laquelle . . . était *l'idée de perfection*". (III a, 41)[65].

Nachdem diese entscheidende Idee gefunden ist, handelt es sich darum, den ihr adäquaten künstlerischen Ausdruck zu finden. Die Kunst, die dem Autor bekannt war, war entweder eine impressionistische oder intellektualistische Kunst: ihm war es vorbehalten, die Synthese zu vollziehen. Alles als Impression Erlebte mußte durch das Medium des Geistes gehen; nur dadurch konnte man die Distanz gewinnen, die dem Stil bei ungemessener Fülle lebendigster Impressionen das Objektive, Geordnete, Intellektuelle verleiht, das, dem Schliff eines kostbaren Steines gleich, durch Beseitigung aller Unebenheiten, alles Überflüssigen, dem Stil die endgültige, vollkommene Form gibt. „Prousts Stil" sagt Curtius, „zeigt eine eigenartige Verflechtung von Intellektualismus und Impressionismus; von einer bis zur äußersten Subtilität gesteigerten Analyse und einer bis in die feinsten Nuancen vordringenden Reproduktion sinnlich-seelischer Tatbestände — jedoch so, daß beides sich in einer einzigen Bewegung vollzieht und Funktion derselben Energie ist. Der mundus sensibilis und der mundus intelligibilis durchdringen sich vollkommen"[66].

Nur mit dieser Kombination konnte die Darstellung eines so erlebnisreichen Lebens in eine Form gebändigt werden; so wird Prousts Roman zu dem, was er nach der Definition Schlegels sein soll, „eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums"[67]. Das Genie hat sich in der hier erstmalig vollzogenen Synthese der beiden Stilelemente offenbart; durch sie wurde Proust zum Gründer des „impressionistischen Klassizismus"; und in dieser Stilart hat er die seiner Weltanschauung adäquate Form gefunden. Damit ist sein Stil das geworden, als was Proust selbst ihn charakterisiert[68], nämlich *„la révélation . . . de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde".*

65 Von mir gesperrt.
66 a.a.O., S. 74.
67 Zit. nach Kluckhohn: Die deutsche Romantik, S. 203.
68 Le Temps Retrouvé p. 49.

Literaturverzeichnis.

Auerbach, Erich: Marcel Proust: Der Roman von der verlorenen Zeit. Die neueren Sprachen 35, 1927.

Bally, Charles: Figures de pensée et formes linguistiques. GRM. VI, 1914.

Blackert, Hermann: Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust. Neue dtsch. Forschungen, Bln. 1935.

Boillot, Félix: Psychologie de la construction dans la phrase française moderne. Paris 1930.

Braunschvig, Marcel: La littérature française contemporaine. Paris 1926.

Crémieux, Benjamin: XXe siècle, Paris NRF. 1924.

Curtius, E. R.: Französischer Geist im neuen Europa.

du Bos, Charles: Approximations. Paris 1922.

Guddorf, Helene: Der Stil Flauberts. Diss. Münster 1933.

Heinermann, Theodor: Die Arten der reproduzierten Rede. Münster 1931.

Klemperer, Victor: Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart, 1931.

La Nouvelle Revue Française, Hommage à Marcel Proust 1923.

Lanson, Gustave: L'art de la prose, Paris 1927.

Lerch, Eugen: Französische Sprache und Wesensart, 1933.

— Hauptprobleme der französischen Sprache, 1930.

— Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede, GRM. VI, 1914.

Loesch, Georg: Die impressionistische Syntax der Goncourt. Diss. Erlangen, 1919.

Lorck, Etienne: Die „erlebte Rede", eine sprachliche Untersuchung, 1921.

Pierre-Quint, Léon: Marcel Proust, Paris 1925.

Proust, Marcel: A la recherche du temps perdu. 16 Bd., Paris NRF. 1926—1932.

— Pastiches et mélanges. Paris 1925.

— Les plaisirs et les jours. Paris.

— A propos du „style" de Flaubert, NRF. 1920.

Rivière, Jacques: Marcel Proust et la tradition classique. NRF. 1920.

Scott Moncrieff (édit.): Marcel Proust, An English Tribute. London 1923.

Souday, Paul: Marcel Proust, Paris 1927.

Spitzer, Leo: Stilstudien, 1928.

Strohmeyer, Fritz: Der Stil der französischen Sprache. 1924.

Thibaudet, Albert: Réflexions sur la littérature. NRF. 1920.

Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. 1926.

Wegener, Alfons: Impressionismus und Klassizismus im Werke Marcel Prousts. Diss. Frankfurt, 1930.

Texte.

Du côté de chez Swann. 2 Bd. Paris 1932: I a, I b.

A l'ombre des jeunes filles en fleurs. 3 Bd. Paris 1927: II a, II b, II c.

Le côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe I, } 2 Bd. Paris 1931/32: III a, III b.

Sodome et Gomorrhe II, 3 Bd. Paris 1932: IV a, IV b, IV c.

La prisonnière. 2 Bd. Paris 1930: V a, V b.

Albertine disparue. 2 Bd. Paris 1926: VI a, VI b.

Le temps retrouvé. 2 Bd. Paris 1930: VII a, VII b.

Lebenslauf.

Am 17. Juni 1909 wurde ich, Käthe Zaeske, als Tochter des Rektors Friedrich Zaeske und seiner Ehefrau Helene geb. Soffke in Bielefeld-Schildesche geboren. Meine ersten Schuljahre verbrachte ich in einer Volksschule meines Heimatortes. Darauf besuchte ich die Cecilienschule in Bielefeld, die ich Ostern 1930 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Von Ostern 1930 bis Herbst 1934 war ich an den Universitäten Freiburg, Wien, Berlin, Rostock und Münster als Studentin der neueren Sprachen immatrikuliert. Am 4., 5., 7. und 8. November 1935 bestand ich das Staatsexamen in Französisch, Englisch und Deutsch. Darauf beschäftigte ich mich mit der Abfassung meiner Dissertation, die von Herrn Prof. Dr. Lerch angeregt und von Herrn Prof. Dr. Heinermann in dankenswerter Weise übernommen und gefördert wurde.